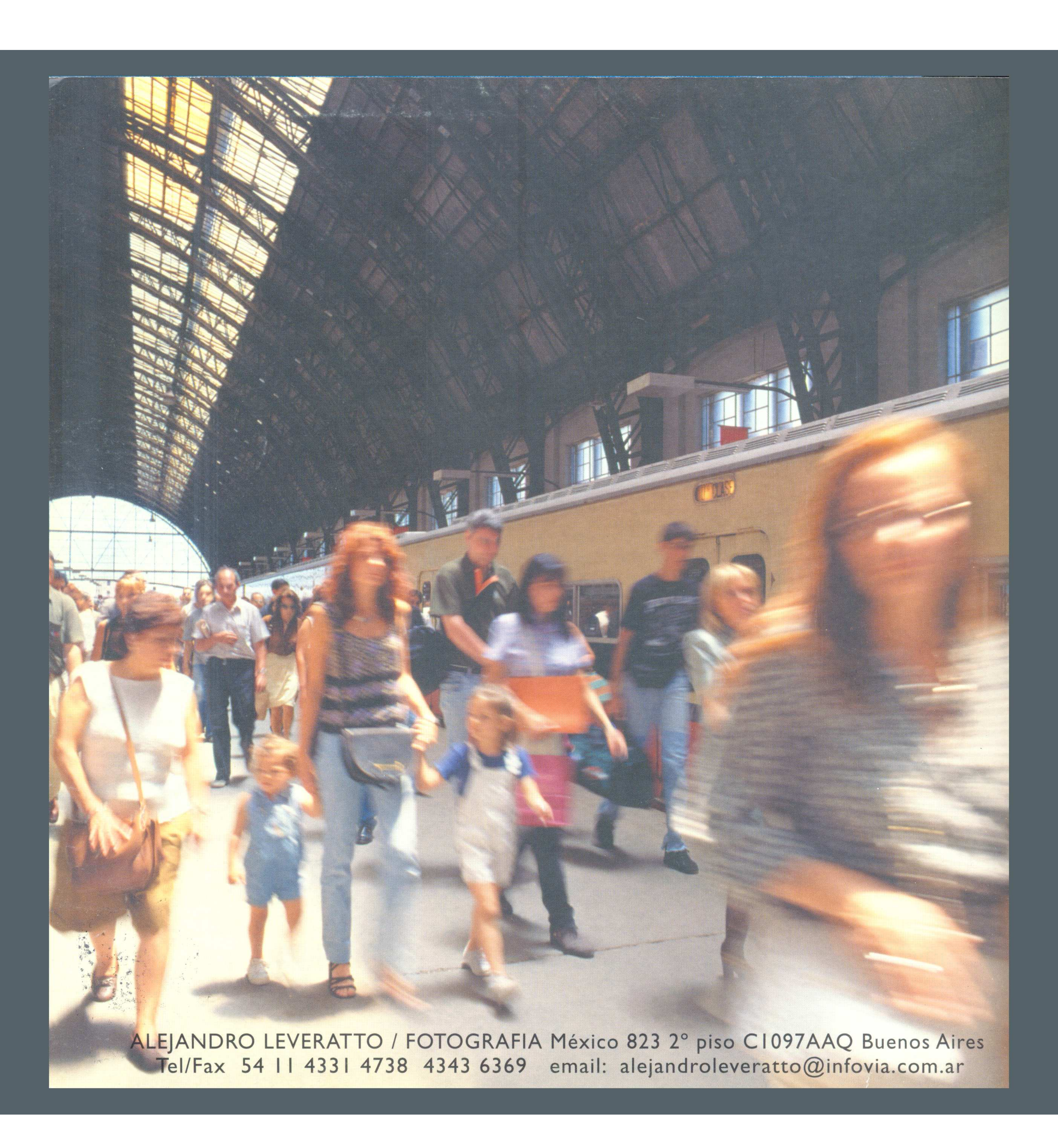

ALEJANDRO LEVERATTO / FOTOGRAFIA México 823 2° piso C1097AAQ Buenos Aires
Tel/Fax 54 11 4331 4738 4343 6369 email: alejandroleveratto@infovia.com.ar

seres urbanos

contextos

Revista de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. UBA. **2**

ISSN: 0329-7417

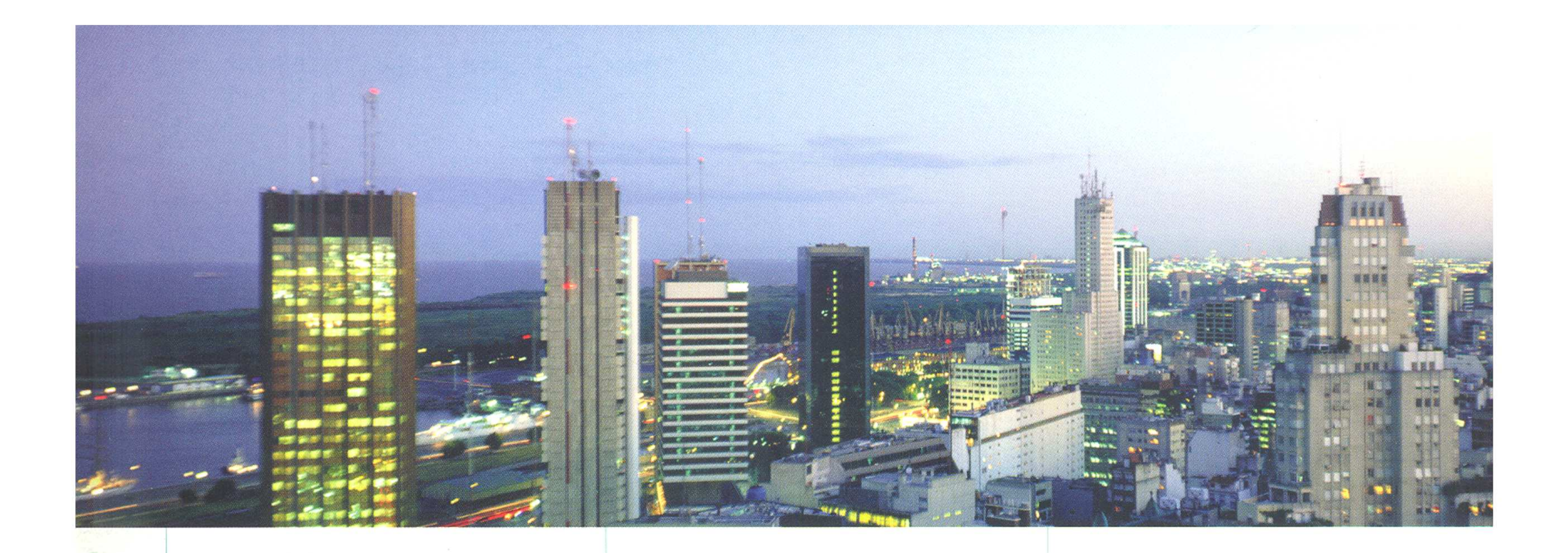


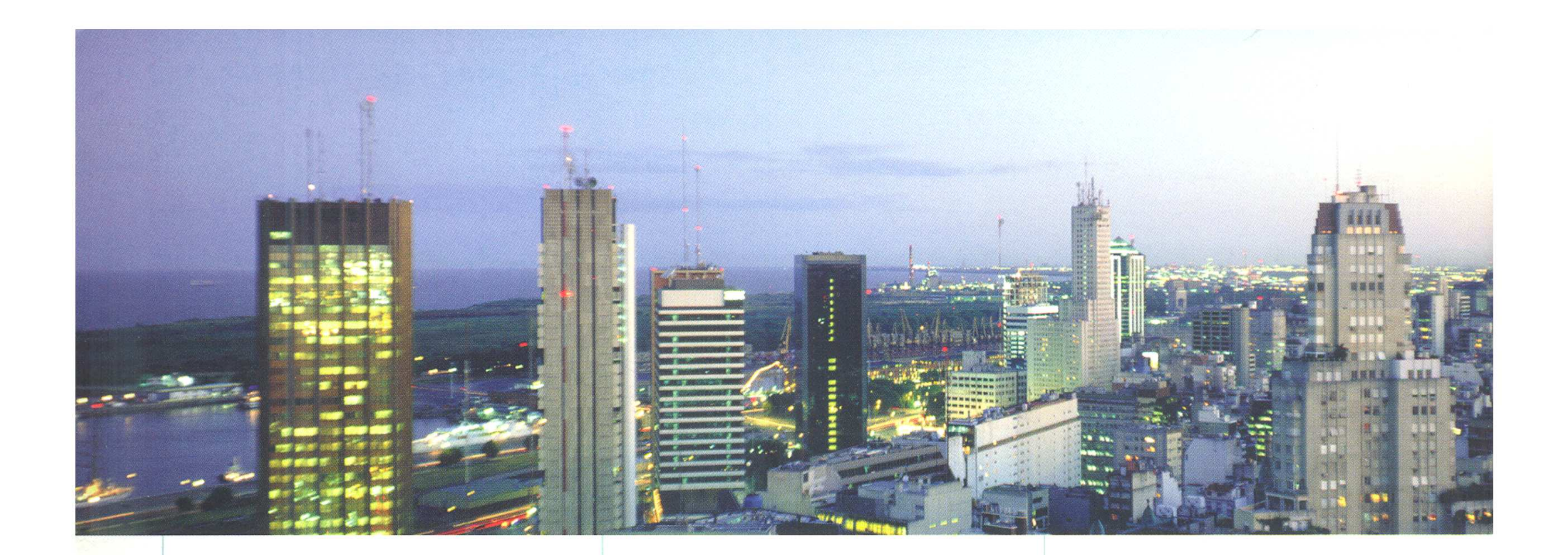
Revista de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

Septiembre de 2000 / Número 2



Pabellón III / 4° Piso / Ciudad Universitaria / Buenos Aires
E-mail: contextos@fadu.uba.ar www.fadu.uba.ar





Director
Arq. Berardo Dujovne

Asesor Editorial
Arq. Carlos A. Méndez Mosquera
Consejo Editorial
Arq. Ricardo Blanco, Arq. Víctor Bossero,
Arq. Marcelo De Cusatis, Arq. Jorge Iribarne,
Arq. Enrique Longinotti
Coordinación Editorial
Arq. Aída Daitch
Coordinadora Adjunta
Arq. Viviana Miglioli
Comité de Redacción
Arq. Pablo Ferreiro, Lic. Fabiana Barreda,
Arq. Gustavo Nielsen
Diseño Gráfico
DG Pablo Kusnetzoff, DG Marcelo Leybovich,
DG Paula Rodríguez

Edición
Hernán Bisman, Arq. Claudio Robles
Corrector
Gonzalo Blanco
Fotografías
Alejandro Leveratto
Gerardo van Waalwjk van Doorn
Armado
Marina Montagnoli
Diseño de Edición Especial
Cátedra Longinotti
Secretaria
Arq. Cecilia Cei
Películas, Fotocromos e Impresión
Mundial S.A.
Cortejarena 1862, Buenos Aires.

edición especial

86

|87|88|89|90|91

Seres urbanos

Liberadas de linderos y desencantos, las publicaciones de arquitectura y las de diseño inmortalizan las obras desde su mejor "aire limpio" en el instante previo a ser modificadas por el uso. En esta edición, la imágen no está sola, sino con alguien, o sus huellas. En cada entrega este capítulo será diseñado por distintas cátedras.

itinerarios

Paseos

Un viaje por lugares conocidos.
Por conocidos, a menudo nuestros parques nos ocultan su belleza.
Proponemos recorrer visual y físicamente estos espacios, guiados por la seducción del mapa.

opinión

Cada uno es parte de un todo.
De estos fragmentos construimos un caleidoscopio, de gran energía, diversa en lo singular, pero potente en la pluralidad.

ISSN 0329-241X

Arq. Berardo Dujovne [*]

La ciudad, espacio de la diversidad y escenario de la sociedad de masas, es siempre tema de reflexión y análisis.

Las metrópolis constituyen un desafío. Lugares multiculturales y complejos que se transforman, mutan y redefinen casi sin que nos demos cuenta.

Ciudad, metrópolis, urbe, megalópolis son las expresiones con las que intentamos describir nuestra apropiación del territorio. Los historiadores nos han enseñado que los vocablos no cambian con la misma celeridad que las costumbres. La permanencia de las palabras no colabora con nuestra comprensión de lo urbano.

Una ciudad es el espacio de lo público, de lo privado, del encuentro, de la divergencia, de la polémica, del acuerdo, de la cultura, de las imágenes y de los textos. En ella habitan diversos actores sociales que se relacionan y, no sin tensiones, generan una enorme riqueza cultural y, en muchos casos, un proyecto ciudadano común.

De manera análoga, la universidad se nos presenta como su síntesis y su extracto, una muestra de su esencia. La Universidad de Buenos Aires, espacio de reflexión y de saber, verdadero laboratorio de encuentros, reproduce a otra escala la complejidad de la ciudad. La Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, nuestra casa dedicada al diseño y a la producción, es el lugar para estudiar la metrópolis. La dimensión urbana es el campo de acción del proyecto, por lo tanto, tenemos la mayor responsabilidad a la hora de formar a los profesionales que trabajarán en su construcción.

Es necesaria una nueva actitud de las disciplinas proyectuales para comprender que todas contribuyen, desde sus distintas especificidades y escalas, a la materialización del mundo construido. La arquitectura, la comunicación y la producción tienen una importante responsabilidad en este contexto.

En la actualidad, las disciplinas del proyecto deben atender diversas temáticas propias de un mundo que se transforma aceleradamente. Señalaremos, en primer término, la velocidad de los cambios científico-tecnológicos. Esta aceleración implica que la resolución técnica deja de ser parte del saber para ser parte del proyecto a resolver. El espectacular cambio ocurrido en las comunicaciones y en la informática ha transformado nuestras sociedades. Nuevos materiales, nuevas formas de comunicación y nuevos modos de gestión son los desafíos de esta era. La revolución tecnológica nos plantea ritmos muy acelerados de actualización de la enseñanza y del ejercicio profesional. Las posibilidades que se abren para el mundo del proyecto, tanto en términos expresivos como de producción, son enormes.

En segundo lugar, asistimos a un proceso de urbanización generalizada que supone un cambio en el concepto de ciudad. La conurbación se derrama sin carácter ni cualificación por el territorio. Una extendida periferia se esparce sin identidad y con carencias de espacios públicos y servicios. La generación de condiciones de urbanidad es una necesidad igualadora y democrática para estas formas urbanas.

Desde una visión pesimista, las ciudades, tal cual hoy las concebimos, pueden diluirse o, incluso, desaparecer en un continuo urbano sin calificación y gestionado globalmente, sin conciencia ciudadana. Frente a este posible escenario son muchas las voces que proponen la gestión local frente a la globalidad. La cultura debe ser un punto de partida en esta estrategia de fortalecimiento local, ya que es lo que nos hace únicos. Su atención y preservación es nuestra máxima responsabilidad. Esa serie de particularidades histórico-sociales que generaron nuestra forma de ser son los elementos que permiten el mejoramiento de nuestro presente. La interacción de la historia con la planificación y la valoración del patrimonio urbano son hoy fundamentales. El espacio público desempeña un papel esencial en la construcción de una ciudad, escenario de una sociedad integrada.

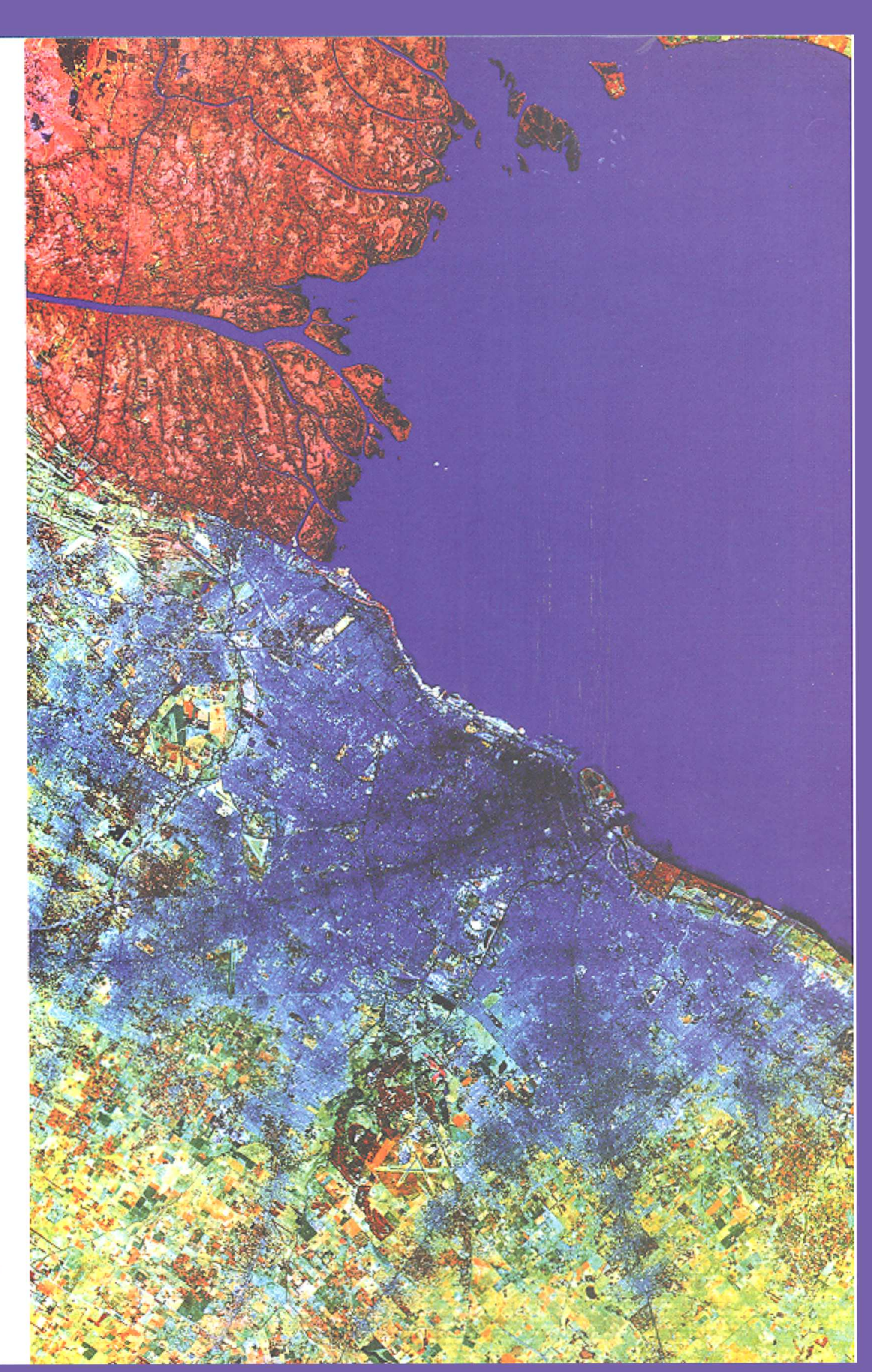
El tercer punto, verdadero desafío para nuestra profesión, es el de la sustentabilidad, que no se limita solo a la cuestión ambiental. El uso responsable de los recursos forma parte de una nueva ética que, consciente de los límites, piensa en las generaciones futuras. La degradación del medio ambiente es uno de nuestros mayores problemas, generado por la dispersión urbana, las formas de producción y la explotación intensiva de los recursos natu-

rales. La huella de nuestras ciudades es mucho mayor que el territorio que efectivamente ocupan. No solo producen un impacto sobre los ecosistemas vecinos sino también sobre otros muy alejados. La correcta gestión de los residuos, la contaminación del aire, el uso racional de la energía y el manejo responsable del agua están presentes en todas las agendas de los gobiernos. Es necesario modificar las formas de producción y de consumo de las sociedades contemporáneas.

Nuevos conceptos guían y posibilitan la producción disciplinar. Nuestros planes de estudio deben adecuarse. El futuro se nos presenta incierto pero también como una oportunidad: la de dejar de ser espectadores y transformarnos en protagonistas del cambio. Las universidades deben ser actores principales de esta estrategia ciudadana. Creo que las condiciones están dadas. El camino a transitar recién comienza.

"Seres urbanos", el segundo número de la revista CONTEXTOS, propone esta mirada diferente. Los conocimientos generados en las carreras que se dictan en nuestra facultad convergen en la apreciación de lo urbano. Cada una expresa un saber diverso, una sensibilidad acorde a su especificidad, una teoría propia, lo que significa para nosotros un aporte interdisciplinario al conocimiento. α

[*] Decano de la FADU/UBA.



Una flor para Buenos Aires

Arq. Eduardo Catalano [*]

La ciudad es dueña de una rica tradición de esculturas en su espacio público, con ejemplos notables de Bourdelle y de Rodin. Las incorporaciones más recientes, por su escala y concepción, no logran continuarla.

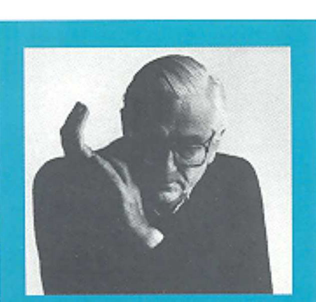
Floralis Genérica –el rigor de la clasificación botánica obliga al latín– encontró su lugar en Buenos Aires, rodeada de verde y vecina al río, que la refrescará con su brisa húmeda en las noches calientes del verano.

La veremos surgir de una fuente circular y sus pétalos brillantes y pulidos se reflejarán en el agua en su silueta cambiante.

La flor se abrirá y cerrará en el transcurso del día y la luz del amanecer y del crepúsculo le prestará su color. Para construirla, es tan necesaria la venerable disciplina de la geometría como la tecnología más avanzada de la industria aeroespacial.

Sus aproximados dieciocho metros de altura la emparentan más con las magníficas magnolias de Recoleta y Plaza Lavalle que con la estatuaria clásica.

Cabe augurar que incorpore el paso del tiempo con igual dignidad. ⟨⟨



Profesor en la Architectural Assosiation School de Londres, Escuela de Diseño de la Universidad de Carolina del Norte, y profesor emérito del MIT

Las ilustraciones muestran el aspecto natural de Floralis Genérica en tres de los numerosos cambios de imagen producidos por la luz del amanecer y de los ocasos.

Fotografía de Adrián Catalano.

Una flor para Buenos Aires

Arq. Eduardo Catalano [*]

La ciudad es dueña de una rica tradición de esculturas en su espacio público, con ejemplos notables de Bourdelle y de Rodin. Las incorporaciones más recientes, por su escala y concepción, no logran continuarla.

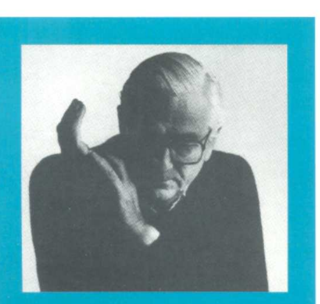
Floralis Genérica –el rigor de la clasificación botánica obliga al latín– encontró su lugar en Buenos Aires, rodeada de verde y vecina al río, que la refrescará con su brisa húmeda en las noches calientes del verano.

La veremos surgir de una fuente circular y sus pétalos brillantes y pulidos se reflejarán en el agua en su silueta cambiante.

La flor se abrirá y cerrará en el transcurso del día y la luz del amanecer y del crepúsculo le prestará su color. Para construirla, es tan necesaria la venerable disciplina de la geometría como la tecnología más avanzada de la industria aeroespacial.

Sus aproximados dieciocho metros de altura la emparentan más con las magníficas magnolias de Recoleta y Plaza Lavalle que con la estatuaria clásica.

Cabe augurar que incorpore el paso del tiempo con igual dignidad.

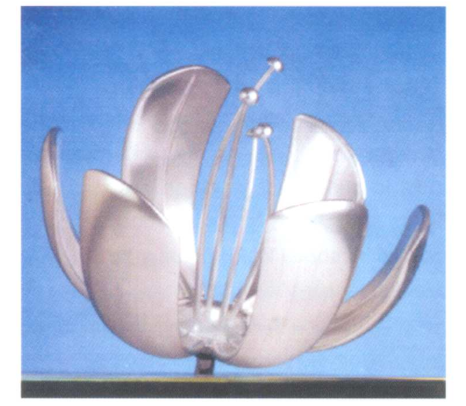


Profesor en la Architectural Assosiation School de Londres, Escuela de Diseño de la Universidad de Carolina del Norte, y profesor emérito del MIT

Las ilustraciones muestran el aspecto natural de Floralis Genérica en tres de los numerosos cambios de imagen producidos por la luz del amanecer y de los ocasos.

Fotografía de Adrián Catalano.







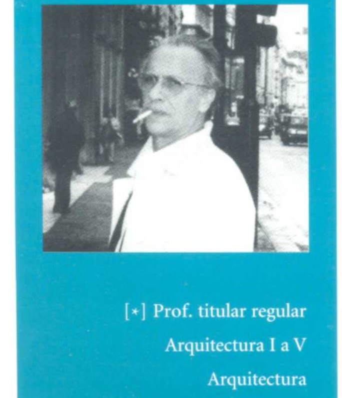
Imágenes del ser urbano Justo Solsona

Arq. Justo Solsona [*]

Ser urbano es ser uno entre mucha gente, y querer vivir donde sabés que muchos otros viven, y festejar la ciudad como el lugar que hace posible la aglomeración, y disfrutar, mientras uno camina, del paisaje de los grandes edificios y el roce de las paredes, de la luz de las vidrieras; o es estar sentado en un café mirando pasar gente que se refleja en los vidrios de los escaparates multiplicándose las imágenes.

El paisaje urbano es la mirada cercana que se retrata en los edificios, y es también la mirada lejana que siempre nos muestra un horizonte, una línea de frontera inalcanzable. Para el ser urbano, el paisaje es la ciudad; lo otro, el cielo, los árboles, son solo fondo. La ciudad es un hecho construido por los hombres, los hombres urbanos. Si la ciudad es construcción, ¿acaso el espacio verde no podría serlo también? Deberíamos intentar hacer plazas públicas con naturaleza construida, con árboles de cemento, con piletas de agua y algunas vacas en grandes maceteros de hormigón y pasto; porque las plazas serían testimonio de la tierra que fue campo, como testigos pampeanos, aunque lamentablemente son construidas como plazas parisinas o parquecillos ingleses.

El campo en su infinitud es la tierra. Cuando transformamos un sector en pueblo, y luego en ciudad, hacemos posible que el campo exista como paisaje; entonces, ese gran lugar exterior es igual que el río de Buenos Aires o que el cielo de Córdoba o las chacras de Mendoza. Porque hasta las montañas son un plegado de la tierra, en el intento más comprometido de la naturaleza para imitar a las grandes metrópolis, pero nunca llegarán a tener ventanas iluminadas. La ciudad podría terminar abruptamente en el campo sin tantas indecisiones marginales que se desparraman formando suburbios, bordes tristes, costas indecisas, con casas incompletas que son de aquellos que no en-



[*] Prof. titular regular
Arquitectura I a V
Arquitectura
FADU/UBA

cuentran lugar en el interior de la ciudad. Las villas son ciudad, son habitantes, seres urbanos; solo tenemos que reconocerlos mejor e incluirlos en nuestra ciudad interior, como hemos hecho con Barrio Parque, Puerto Madero o Barrio Norte.

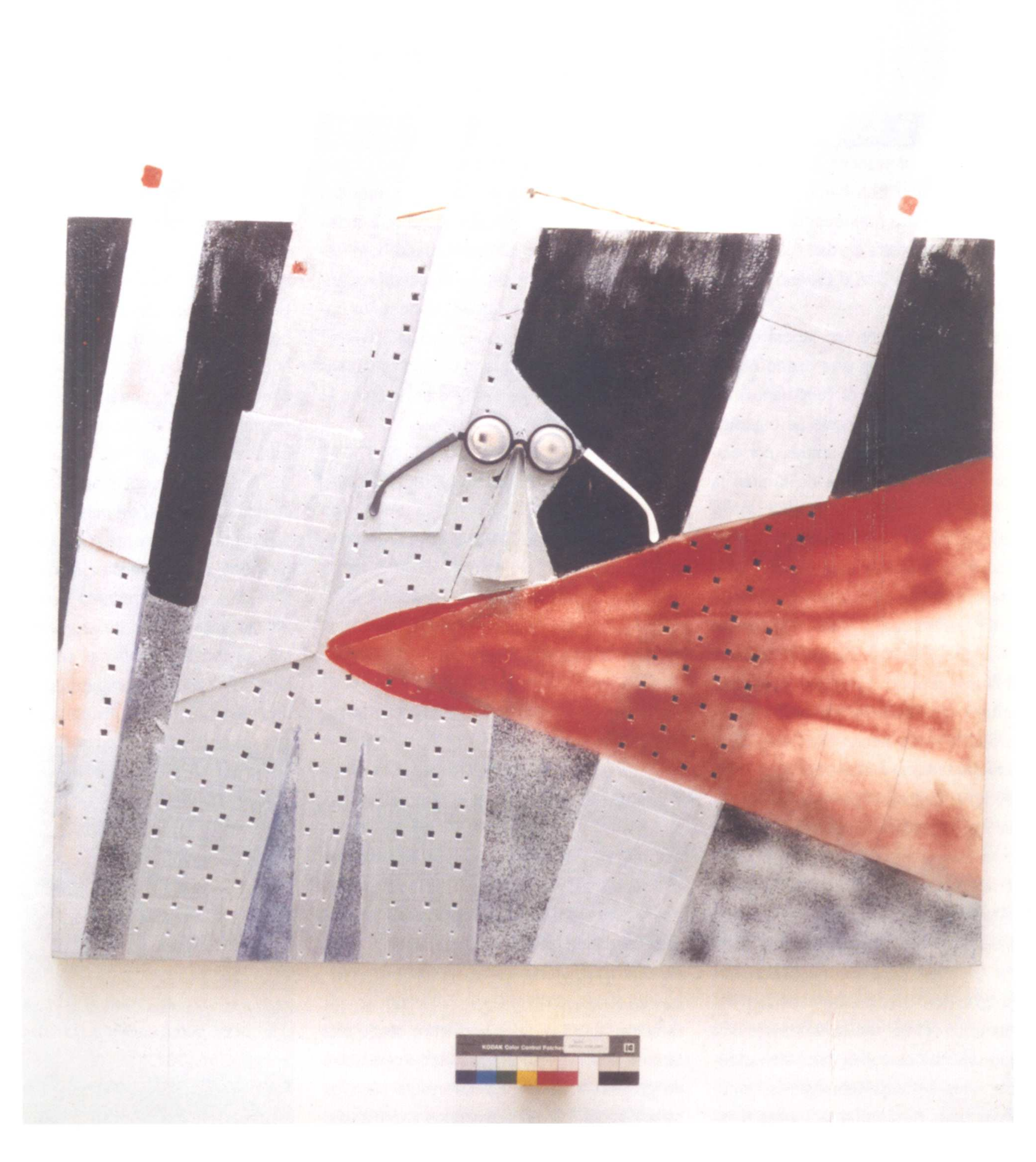
La ciudad es el lugar por excelencia de los diferentes, de hecho es una creación de los diferentes, y este es el fenómeno más atractivo de la ciudad. Aunque se organice por barrios, por grupos, por status, por distintas zonas, la no existencia de límites la hace libre. Es casi un producto de la imaginación, un cuento, un lugar pleno de lugares distintos que se mezclan, entrecruzan y forman un continuo. Ser urbano es la alegría de ver la calle Lavalle los sábados a la noche llena, llena de gente distinta, sobre todo de uno mismo, y saber que también ellos como yo, quieren a la ciudad. La ciudad no es un *country*, donde todos tienen un cierto parecido; en la ciudad nos mimetizamos por más esfuerzos que hagamos por distinguirnos. Aun aquellos pequeños grupos sociales, que añoran una ciudad más elegante, no pueden dejar de ser seres urbanos, y poco a poco asimilan los cambios y también entenderán que la Villa 31 es el anuncio irónico de la entrada a la *city*, y que las prostitutas, los travestis, los motociclistas de repartos, los que limpian los vidrios de los autos por una moneda, y muchas personas más –con quienes frente a los autos parados en los semáforos de avenidas desarrollan acciones inesperadas, artísticas, circenses– son todos ellos ciudad; como también lo son aquellos otros que creen que escapando afuera todas las tardes se libran del ser urbano, y lo llevan dentro de sí mismos, consciente o inconscientemente. La ciudad es de todos nosotros, y esto es una buena noticia.

Ser urbano es saber que la ciudad es violenta, como lo fueron los tiempos del zaguán, el cuchillo y el tango; es saber que los espacios públicos incluyen el peligro, la sorpresa, lo no deseado, porque el peligro en la calle es una condición de ciudad: estar alerta, vivir alerta, morir alerta es estar siempre consciente de la vida intensa.

> LA CIUDAD TIENE DOS ESPECTÁCULOS CONTINUADOS E ININTERRUMPIDOS: UNO PRIVADO QUE ES LA TV, DE PUERTAS ADENTRO; Y EL OTRO PÚBLICO, LA PROPIA CIUDAD, DE PUERTAS AFUERA.

El ser urbano cotidiano construye desde una cultura espontánea, popular, individualista o de grupos –a veces incomprensible para los otros– hasta los conocimientos masificados de las universidades: hablamos, escuchamos, leemos, aprendemos, escribimos, para nosotros y para todos aquellos que nos rodean, nos comunicamos. Ser urbano es estar conectado con todos nuestros iguales y nuestros diferentes. La ciudad es comunicación, nos desgasta con su roce continuo, pero nos educa con su espectáculo de multitudes y contradicciones, nos incluye y nos transforma, precisamente, en seres urbanos.

La ciudad es el espacio de la política, como fue la *polis*; es la posibilidad de organizarnos como ciudadanos, de pensar distinto, de disentir preferentemente aportando. La ciudad funciona con los personajes que la administran. Sus administradores tienen que percibir las necesidades de la gente y, a la vez, las presiones económicas sobre la ciudad y hacerlas a ambas compatibles. Como existe un pensamiento colectivo propio de las grandes urbes, la ciudad piensa y lo hace a través de los seres urbanos y estos son los que finalmente llevan adelante la voz de la ciudad y, como en toda ópera, los administradores tienen que saber diferenciar las melodías de esas distintas voces, pero ellos tienen un tempo distinto de los tiempos de la ciudad en construcción. La ciudad tiene fuerzas naturales propias, hay que entenderla en su forma de expansión y ordenarle su crecimiento, pero aceptando ese crecimiento; el administrador o funcionario no debería detenerse ante las tomas de decisiones, tendría que acompañar el ritmo



de la ciudad en desarrollo.

Ser urbano es comprender que el espacio público comienza en la vereda, mejor dicho, en la línea municipal, desde allí hacia adentro es lo privado. Entonces, podríamos decir que el espacio público va desde la calle y la vereda a la plaza cívica y los espacios verdes: es el lugar del movimiento de los hombres y de los transportes. La ciudad necesita de esa corriente mecánica de movilidad horizontal, como los subtes, colectivos, autos, motos, como también de la circulación vertical de ascensores, escaleras mecánicas, montacargas. Ese continuo movimiento aporta vitalidad en la circulación urbana, es el nervio loco que tensa y estremece la ciudad, que le pone sonidos de bocinas y sirenas y que por momentos genera tales niveles de irritación hasta en los seres más urbanos, pero la ciudad peatonal es incompatible con el concepto de ciudad moderna. Aunque en la ciudad está siempre presente el peligro que representan los automovilistas –o sea, los seres urbanos y suburbanos transformados, una vez dentro de una carrocería, en pilotos de competición–. También los índices de accidentes en las rutas es elevado. ¿Podrían por ello hacerlas peatonales?

Otra cuestión es aceptar la presión incontrolada de los "poderes" que dominan el transporte público de superficie. Ser urbano, ser ciudadano urbano, es pedir que esto se regule, se ordene, se dimensione según necesidades no políticas, sino de la gente, como se regula el FOT y el FOS y tantas otras normas, que ayudan según los casos a hacer ciudad. No debería ser la frecuencia de la máxima cantidad de coches circulando casi vacíos por todas las calles en la ciudad durante el día, y erráticos durante las noches. La movilidad efectiva a veces se logra con organización horaria y sin superposición de líneas en las avenidas principales. Ser urbano es dar la batalla a favor de una ciudad con veinticuatro horas de posibilidad de movimiento de un transporte público controlado.

> EL PAISAJE URBANO ES LA MIRADA CERCANA QUE SE RETRATA EN LOS EDIFICIOS, Y ES TAMBIÉN LA MIRADA LEJANA QUE SIEMPRE NOS MUESTRA UN HORIZONTE, UNA LÍNEA DE FRONTERA INALCANZABLE.

La ciudad tiene dos espectáculos continuados e ininterrumpidos: uno privado que es la TV, de puertas adentro; y el otro público, la propia ciudad, de puertas afuera. Las grandes metrópolis son fenomenales centros de espectáculos, que convocan al encuentro masivo y a la soledad del bar de las cinco de la mañana. La ciudad es el lugar donde se encuentra habitualmente la puesta en escena construida para numerosos lugares de encuentro popular, donde estalla el asombro visual de sus gentes; ser urbano es pensar la ciudad como un espectáculo continuo donde los edificios, que viven más que los hombres, nos cuentan de historias pasadas y futuras. Y la aglomeración no es más que el éxito de taquilla de este espectáculo urbano.

Ser urbano es comprender también la ciudad como un fenomenal hecho artístico. Es el lugar del arte, desde el que guardan los museos hasta las fachadas de los edificios y sus herméticas medianeras; también el de los grafitis y los espectáculos callejeros. La ciudad es en sí misma una escultura, amorfa, oscura y luminosa a la vez. Una escultura caprichosa, donde viven los hombres. Una escultura cargada de los buenos y malos humores de sus habitantes, y esa energía invisible que es la vida hace de la ciudad el lugar del arte. ct

Ilustración: Obra del autor, Justo Solsona, técnica mixta, 1999.

golf y la ópera. ¿Cómo disfrutar ambos simultáneamente? Ese problema se lo propuso a sus técnicos y estos lo resolvieron a través del *walkman*: escuchar música caminando.
El *walkman* como objeto tiene otra valencia particular: la de hacerse invisible. Puede escamotearse en una mochila o estar colgado de la cintura; esto le asegura independencia al usuario y no se hace visible porque se ocupa del sonido, lo que hace que sus características formales no sean importantes. No obstante, como producto necesita de elementos que lo ponen en el mercado del consumo: pilas y casetes. Ahora bien, su razón urbana como elemento de uso le permite al individuo social, al *ser urbano*, aislarse autísticamente dentro del grupo, cuando así lo desea, pero lo mantiene conectado –por lo que es común a todos– la música elegida.
El teléfono celular cumple condiciones parecidas: también apela al sentido auditivo, pero esto es –a la inversa del *walkman*– lo que mantiene conectado al individuo con el grupo social. Como producto vemos que a través de la tecnología se va reduciendo cada vez más (por ahora los dedos imponen la dimensión, pero rápidamente se escamotea más). Los cambios técnicos formales que hemos visto en los últimos modelos permiten utilizar argumentos del diseño, como la plegabilidad, la participación del usuario al poder cambiar las carcazas y participar del *look* del momento con el color y, por qué no, responder a valores caros a los diseñadores, como los de identidad nacional; hemos visto modelos que sólo tienen visible el audífono, el micrófono sólo es un engrosamiento en el cable, lo que deja ambas manos libres para hablar. Hay que ver a un italiano hablando por la calle para entender por qué esta variante tuvo una aceptación tan fuerte en ese país; pero además, hoy estos dos objetos, el *walkman* y el *telefonino*, están en camino de unirse en un solo objeto.
Por último, los *roller*, tal vez el vehículo más urbano de los últimos tiempos y –como el *walkman* y el teléfono celular– son casi una prolongación del cuerpo y de los movimientos, ya que se pueden acelerar a gusto. Es el objeto de intercambio físico más adecuado al fin de siglo, el "toco y me voy" del compromiso urbano, el componente físico del *delivery* o de los *dealer*, el mejor vehículo que permite avanzar de espaldas sin retroceder y observar el paisaje que pasó, no solo el que viene.
La suma de los tres objetos semantiza al *ser urbano*, ya que este es lo que parece ser en razón de sus objetos, por lo que tiene.

ESTOS OBJETOS SON EL *WALKMAN*, EL *TELÉFONO CELULAR* Y LOS *ROLLER*.

Considerar a estos objetos de uso como objetos del diseño nos plantea ciertas consideraciones. Hoy por hoy, estos tres objetos son casi "anónimos", ya son genéricos. La imagen del *walkman*, salvo algunas propuestas particulares de hace algunos años del estudio alemán Frog Design, se ha neutralizado totalmente. Algo similar ocurre con los teléfonos celulares; sin embargo, sabemos que un egresado de la FADU, el diseñador industrial Axel Mayer, tuvo algo que ver con el modelo Isis de Philips. Pero estos objetos del diseño todavía están caracterizados sobre la base de la prestación, no de la forma, lo cual les otorga una dimensión propia de pertenencia al universo de los objetos que desaparecen como tales y de los que solo va quedando su uso. (Recordemos que fue la Bauhaus la primera que sugirió la eliminación del objeto para dejar solo la función a cumplir.)
Debemos reconocer que cuando la ciudad dispensaba tiempo, los bancos y los bebederos eran una característica de las necesidades y usos del ciudadano. Hoy esos objetos fijos caracterizan más el lugar urbano. Por lo contrario, los objetos comentados identifican al *ser urbano* por excelencia, ya que afectan su conducta y condicionan su relación con el contexto de la ciudad, contexto que es dinámico y no estático. ct

Objetos

Arq. Ricardo Blanco [*]

Dado que la temática de este número está referida a *lo urbano*, desde el área objetual trataremos de referirnos a *los objetos urbanos*. Esto presupone distintas posibilidades: una, la más obvia, es aquella que enumera los objetos que tienen, al igual que la arquitectura, una implantación concreta en la ciudad, lo que nos llevaría a reflexionar sobre los bancos, bebederos, faroles, etc. Ahora bien, como en realidad el tema está centrado en el ser urbano, nos pareció pertinente indagar en la parafernalia actual de los objetos urbanos en tanto objetos de uso, objetos producidos, objetos del diseño, pero aquellos que operan en el *ser* de la ciudad, esto es, en el ser urbano.

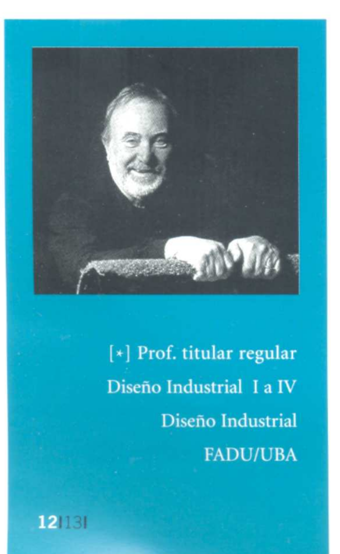
Consideramos que la caracterización de un ser urbano está muy influenciada por distintos factores y todos responden a aquella dicotomía entre el tener y el ser; en definitiva, son todos aquellos condicionantes y algunos determinantes que afectan a los objetos de uso en su dimensión de objetos proyectables (ergo, diseñables).

Los hechos urbanos inducen a los seres urbanos a tener necesidades particulares y estas necesidades son las que orientan la resolución de los objetos. Las relaciones sociales cotidianas, deseadas u obligadas nos piden elementos para cumplirlas o evitarlas. La comunidad urbana ha desarrollado objetos que potencian las características de esas necesidades, como ser el comunicarse o el aislarse de manera estática. Otra necesidad es la movilidad en la ciudad, que necesita de objetos específicos por lo extenso del hecho urbano, por las características de su estructura (calles, veredas, pavimento) y por los sistemas de redes sociales. Por todo eso, los elementos para trasladarse individualmente en la ciudad fueron tomando características propias.

Los objetos no solo dan respuesta a estas *necesidades*, sino que participan de las generales de la ley de los objetos de uso y consumo (objetos de diseño): deben ser aceptados, debe haber alternativas, se modifican por el gusto, por la tecnología, por la moda, se instalan en la cultura a través de un *boom* y luego permanecen (o mueren).

Encontramos entre los objetos, que a nuestro entender participan de estas condiciones, tres que tienen un interés particular para verlos como objetos del diseño urbano. Estos objetos son el *walkman*, el *teléfono celular* y los *roller*.

La historia del *walkman* es conocida y por lo tanto ya tiene varias versiones. Dicen que Morita, el legendario dueño y creador de la Sony, tenía dos intereses permanentes: el



[*] Prof. titular regular
Diseño Industrial I a IV
Diseño Industrial
FADU/UBA

o p i n i ó n

El modelo inmutable

"Las calles de Buenos Aires ya son mi entraña"

Dra. Marta Zatonyi [*]

[...] hay que examinar en qué modelo se inspiró el arquitecto que construyó el universo; ¿fue el modelo inmutable y siempre el mismo o el modelo de lo que ha comenzado a ser? Si el mundo es bello y su creador excelente, es evidente que tuvo ante los ojos el modelo eterno; pero sin ambos son al contrario, lo que ni siquiera está permitido pronunciar, el modelo efímero habrá sido el imitado. El mundo es, en efecto, la cosa más bella que se ha producido y su creador la mejor de las causas. El universo así engendrado ha sido, pues, formado según el modelo de la razón, de la sabiduría y de la esencia inmutable, de donde se deduce como consecuencia necesaria que el universo es una copia.

Platón, *Timeo o de la naturaleza.*

Este modelo inmutable y eterno -esencia de la Ciudad de Dios, obra agustiniana-, llegó a la América conquistada en el año de 1573 mediante la Instrucción, que contenía ciento cuarenta y nueve ordenanzas. Llevaba la firma del propio emperador Felipe II, devoto de san Agustín, enemigo de la improvisación, y ardiente creyente en la utopía sobre un mundo que debe ser "formado según el modelo de la razón", de la razón a priori, vigente extraterritorial y extratemporalmente.
Hasta esa fecha ya habían nacido más de doscientas ciudades, según "el modelo de lo que ha comenzado a ser", en un lugar y en un momento determinados, por hombres-individuos que solo desde la distancia de siglos y en líneas generales son homologables. *Desde esa fecha, con la velocidad reproductiva de la exuberante naturaleza americana, han nacido otras ciudades, con el propósito de implantar "el modelo inmutable y siempre el mismo" de las eternidades omnisapientes, en el mundo americano y en el mundo –diría Platón– de las sombras.*
A pesar de la férrea voluntad del colonizador,

[*] Prof. titular interina
Estética
Arquitectura / DIS / DG
FADU/UBA

las ciudades de este continente no llegaron a ser clones de la idea platónica: construidas y habitadas tan lejos de la cabeza madrileña por sujetos que, al sumergirse en circunstancias demandantes y condicionantes extrañas y particulares –con carga de memorias, anhelos y valores propios; por lo tanto, diferentes entre sí–, en lugar de materializar el sueño imperial en su totalidad hicieron evidente la inexorable presencia de la repetición y la diferencia. Y si bien la presencia del primero de esta dinámica es dominante en el panorama americano, el segundo siempre, con mayor o menor fuerza, se hace presente.

Buenos Aires, ciudad pampeana y de trazado preponderantemente ortogonal, de poca trayectoria histórica y de sinuosos caminos de desarrollo, ¿cómo ha traducido la dialéctica entre periferia y epicentro, cómo responde a la diversidad de los fundadores de los inicios y de los fundadores de sus todos los días? ¿Fue determinada en sus comienzos por una coincidencia hegemónica o por una diversidad a veces silenciosa, a veces chirriante? ¿Su esencia prevalece por una similitud plasmada o por una constante transgresión sobre ella? ¿Cómo es su *genius loci*; de qué manera fueron esculpiendo la figura del porteño –su creador y su criatura creada– las marcables y las todavía o tal vez para siempre inmarcables respuestas? "Tú también estás hecho de inconstantes ayeres y mañanas" señala Borges. Tejer una historia que, en última instancia, depende de la honestidad investigativa y de una creatividad intelectual-poética no es dar la respuesta, es solo intentar una de las tantas posibles.

"Las calles de Buenos Aires ya son mi entraña" manifiesta el joven Borges ("Las calles", 1923). ¿Somos nosotros la entraña de una ciudad o la ciudad, las calles –estas o aquellas–, las plazas, entre otros fenómenos urbanos, deben hacerse nuestra entraña?

Nunca sueño con el presente sino con un Buenos Aires pretérito y con las galerías y claraboyas de la Biblioteca Nacional en la calle México. ¿Quiere todo esto decir que, más allá de mi voluntad y conciencia, soy irreparablemente, incomprensiblemente porteño?

Jorge Luis Borges,
"Los sueños", en *Atlas*, 1984.

¡Saber sobre Buenos Aires, saberse en Buenos Aires! ¿O quizás el orden cognitivo demanda por la inversión de los dos enunciados? ¡Saberse en Buenos Aires, y recién luego es posible saber sobre Buenos Aires! Los dos van configurando en el ejercicio del otro. Pues no hay una prioridad posible, una base por hacer para lograr el otro. Pero, ¿de qué manera se accede a estas sucesivas preguntas y respuestas, de qué manera accedemos a la entraña de otras humanidades de nuestra ciudad, o a la entraña de aquellos con quienes convivimos en esta misma ciudad?

Y la ciudad, ahora, es como un plano
de mis humillaciones y fracasos;
desde esa puerta he visto los ocasos
y ante ese mármol he aguardado en vano.
Aquí el incierto ayer y el hoy distinto
me han deparado los comunes casos
de toda suerte humana; aquí mis pasos
urden su incalculable laberinto.
Aquí la tarde cenicienta espera
el fruto que le debe a la mañana;
aquí mi sombra en la no menos vana
sombra final se perderá, ligera.
No nos une el amor sino el espanto;
será por eso que la quiero tanto.

Jorge Luis Borges,
"Buenos Aires", en *El otro, el mismo*, 1964.

Artes y ciencias se ofrecen generosamente para guiarnos hacia estas entrañas. Históricamente y en el presente. En la interacción solidaria entre las artes, entre las ciencias y entre ambas. En sus formas, en sus realidades tradicionales, en sus propuestas actuales, en sus incesantes renovaciones y en sus infinitas posibles, hoy tal vez sospechados, tal vez inimaginables.

Buenos Aires es la otra calle, la que no pisé nunca, es el camino secreto de las manzanas, los patios últimos, es lo que las fachadas ocultan, es mi enemigo, si lo tengo, es la persona a quien le desagradan mis versos (a mí me desagradan también), es la modesta librería en que entramos y que hemos ol-

vidado, es esa racha de milonga silbada que no reconocemos y que nos toca, es lo que se ha perdido y lo que será, es lo ulterior, lo ajeno, lo lateral, el barrio que no es tuyo ni mío, lo que ignoramos y queremos.

Jorge Luis Borges,
"Buenos Aires", en *Elogio de la sombra,* 1969.

¿Quién no desearía hacer múltiples y sucesivas tomografías sobre las entrañas de Buenos Aires, sobre sus ritmos interiores, sobre sus tejidos misteriosos, sobre sus secretos compartidos públicamente, sobre sus amores íntimos y sobre los frutos de estos amores, sobre los tiempos invisibles, sobre sus proyectos cotidianos y sobre su embriaguez por el doloroso descubrimiento de que se halla tan lejos de todo?

Artes y ciencias. Solo esta extraña pareja pluralizada puede ayudarnos a saber algo más sobre la voluntad fundadora, sobre aquella señorial voluntad de construir en estas latitudes el paraíso terrenal, en forma geométrica y encadenado por ciento cuarenta y nueve ordenanzas. Solo esta pareja puede brindarnos alguna pista para entender los sucesos inevitables de trasgresiones de parte de nuevas voluntades fundadoras: algunas, muy pocas veces unívocas, la mayoría de las veces de valores fusionados desde múltiples y entre contradictorias energías. Se mezclan en ellas proyectos frágiles con los vitales, los mezquinos con los solidarios. El primer proyecto de lo inalterable e inmutable, desde el vamos hasta el presente, se ha visto enriquecido y alterado por la realidad de las cambiantes refundaciones. La arquitectura, testigo principal del devenir de la ciudad, ofrece una clave invalorable.

Un edificio logrado nos muestra de una sola mirada una suma de intenciones, invenciones, conocimientos y fuerzas que su existencia supone; manifiesta a la luz del día la obra combinada del querer, el saber y el poder del hombre. Única entre las artes, y en un indivisible instante de visión, la arquitectura carga nuestra alma con el sentimiento total de las facultades humanas.

Paul Valéry, *Historia de Anfión.*

Atravesar la ciudad, en sentido real y figurativo, ya supone tiempo, movimiento, cambio. Ya no es solo una obra, es la relación entre infinitas obras –de múltiples tiempos– con factores naturales y culturales y culturalmente organizados por unos pocos conocidos e innumerables anónimos. Ya hablamos sobre este arte tan poco reconocido como tal, es decir, sobre el urbanismo. Nunca se concluye, y solo se registran pocos entre sus creadores.

Literatura: poesía, cuentos y novelas, varios géneros dramáticos, permiten acercarnos a este conocimiento anhelado sobre la esencia de la ciudad, de nuestra ciudad. Conmueven los amores por Buenos Aires, llegadas de obras que frecuentemente no son más que amores y su calidad artística provoca más sospecha que aval. Pero igual valen como voces que han ido formado un sentir sobre esta urbe. Pero hay diamantes también: Borges, Cortázar, Arlt, Mallea, Marechal, Bioy Casares, Girondo, Barletta, entre tantos otros. Ellos no solo describían un fragmento de los tiempos de la ciudad sino también, y sobre todo, formaron esta ciudad.

¿Y el tango? Híbrido porteño, hijo mestizo de dolores de soledad y de desesperanza, de la música y de la literatura, de la añorada Europa, madre cruel que expulsó a sus hijos, y de la temida América que abrió sus generosos brazos para recibirlos; de verdades del alma y de mentiras fanfarroneadas, de humillaciones y de pretensiones. "Baile macho", baile como respuesta a la llamada de su música, a la llamada de su texto. Adoptado por poetas-músicos de Buenos Aires, para inmortalizar esta alma casi schopenhaueriana del habitante de esta ciudad, tan joven pero receptor de tan viejas quejas e incredulidades.

Pintores, con mirada sobre todo hacia Italia y Francia, plasman sus miradas melancólicas o sus discretas esperanzas sobre sus telas, inspiradas por un parque, por una resonancia de los barrios céntricos o allá lejos en los mundos lejanos de los suburbios. Esquinas, parques, paisajes vistas desde la venta-



na de una habitación, actividades y ajetreos urbanos... La temática gira alrededor de una pregunta: ¿cómo es la ciudad y cómo es su habitante?
Todos los diseños, la fotografía, el cine. Cine como nombre genérico, pero también en su cada vez más complejo y rico abanico, entre lo ficcional y lo documental, de diversa duración y de diversos soportes-lenguajes. La televisión, el video, lo digitalizado: posibilidades jóvenes que actúan al mismo tiempo como productores de nuevas realidades-entrañas, de nuevos significantes y nuevas condiciones para otros posibles. Con una fuerza asombrosa puesta en la voluntad de ser auténtico, cometiendo frecuentemente el pecado de pose e imitación; no obstante, con lucidez y poesía, acertando también.

Historia –historia en general e historia aplicada, particularizada–, sociología, economía, antropología, lingüística, semiología, psicología, eurística, estética, ética, física (la más avanzada de nuestros días); afortunadamente, la lista es grande.
La ciencia abre sus inmensos campos cognitivos para que el bagaje acopiado o acopiable gracias al arte, a las artes, pueda ser elaborado, para construir caminos o métodos con el objetivo de conocernos más profunda y más complejamente, para alcanzar las entrañas de los tiempos pasados de Buenos Aires y para que estas entrañas sean renovadas a favor de una calidad de vida mejor, a favor de la dignidad humana más alcanzable. A favor de un ser urbano, pero definitivamente ser porteño, cívico, conciente y poético que, al renunciar al modelo de la inmutable perfección, se vea capaz de provocar y crear puntos de partida nuevos para una difícil pero incesante y necesaria renovación de Buenos Aires, de su esencia, de su entraña. ct

Dibujo de alumnos de la materia Introducción al Conocimiento Proyectual I del CBC, a partir de la lectura de la novela de Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*. Cátedras coordinadas por la Arq. Manteola: Daitch / Sztulwark / Turrillo.

Psicografías urbanas

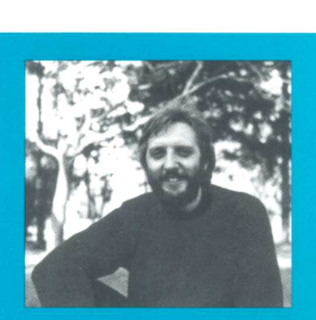
Notas sobre la construcción de una mirada crítica en los espacios metropolitanos.

Arq. Jorge Mele [*]

1. ¿Qué hay más allá de las representaciones de la ciudad? ¿Acaso no se tornan inconsistentes los argumentos que concurren a la definición de su concepto por resistirse a las intersubjetividades? La pregunta que preside este párrafo presume la representación como el medio cognoscitivo por el que se actualiza la presencia de lo urbano a través de la mediación entre sistemas pertenecientes al orden del discurso, configuraciones e imágenes mentales. El sentido de totalidad al que inmediatamente nos predispone la posibilidad de enunciar el concepto mismo de ciudad, colisiona abiertamente con el carácter experiencial que de su objeto tenemos cada uno de nosotros, hoy y aquí. En efecto, nuestra memoria en tanto que manifestación retrospectiva constituye en el campo de la conciencia toda oportunidad en la que tal noción se hace presente.

Es activado así un maravilloso conjunto de imágenes y construcciones mentales, en los que las secuencias lógicas parecen desvanescerse en beneficio de asociaciones libres y circunstanciales ligadas a la condición eventual de intercambios suscitados en los espacios metropolitanos. Tal noción de totalidad, así como una representación abarcante de sus implicancias tridimensionales, es puesta en cuestión cuando se la reemplaza por la experiencia del cuerpo en el espacio público.

2. Así, objeto entre objetos, sujeto de acontecimientos indeterminados, fuera de las rutinas prescritas por las relaciones reproductoras de la dialéctica ocio-trabajo, el recorrer según la técnica de la deriva[1], una ciudad no solo deviene experiencia de una praxis vital revaluada, sino tambien identificación de lenguas y subculturas urbanas coexistentes en un marco de simultaneidad e inarticulaciones. En ellas la yuxtaposición parece ser la regla y no la excepción de un universo fi-



[*] Profesor titular interino
Teoría de la Arquitectura
Arquitectura
FADU/UBA

gurativo en constante transformación. En efecto, eliminada una relación de causalidad por la regularidad de una repetición configurada como itinerario, la deriva desestructura los "lugares" de su representación estereotipada y libera de su "naturalización" espacios urbanos en los que códigos de una cultura pública se desenvuelven. Es posible organizar así una nueva mirada desde la que el fragmento asume ahora la particularidad despojado de todo valor, colocándolo en una perspectiva, en la que el principio de articulación ha sido sustituido por intensidades, medidas, acumulación, etc.

Esta visión refiere a la percepción de una construcción colectiva que se nos presenta como evidencia de la ciudad concreta, del lugar urbano por excelencia solo interferido por las grandes y mensurables estrategias políticas formalizadas sobre los espacios públicos, avenidas, plazas, parques y edificios institucionales. La deriva contribuye a crear unas nuevas relaciones de posición entre los espacios determinados estructuralmente por los usos económicos del suelo urbano y su maximización rentable; en cierto sentido podría llegar a suponerse en ella una visión hedonista, mediante la que una convicción puro-visualista implique una falta de compromiso con el desmontaje crítico de tales realidades.

Sin embargo, una percepción rigurosa de la deriva supone asumir la densidad mediante la que cuerpos, objetos o sujetos son sometidos a las determinaciones de factores que prescriben conductas e instalan rutinas donde los hábitos de clase subsumen los principales patrones de comportamiento social en el espacio. Así, las derivas individuales o grupales, motivadas por el accionar crítico de unas categorías sustentadas en el desmantelamiento de las barreras epistemológicas constituidas en torno a nociones de belleza o cualidad tradicionales, proceden a construir un conjunto de imágenes en las que la razón se despliega negativamente. Ella es confrontada con los valores de verdad sedimentados, por las formas de la mercancía en el dilatado campo de la información simbólica, presentado en la metrópolis espectacular, como signo privilegiado de una industria cultural que ha instalado el mapeo turístico y la aventura mediática, sustituyendo los experimentos urbanos comprometidos con la transformación o la revuelta de las tradiciones revolucionarias del siglo XX.

3. Nos referimos aquí a una predisposición mental a partir de la que la deriva asume los riesgos de los bordes y orillas, de las fricciones entre actores sociales en conflicto, produciendo un mapeo cognitivo de representaciones imperfectas. Siendo estos irreductibles a unidades ideales o a la metafísica de la permanencia, son percibidos formalmente como fragmentos suspendidos en un acontecer dominado por el vacío y la maximización de los valores de cambio. En la línea de las "serate" futuristas o del "asco" dadaista, los situacionistas[2] han localizado un conjunto de miradas sobre la metrópolis contemporánea desmitificando la objetividad de sus comportamientos heredados a través de conformaciones y configuraciones consideradas patrimonio inmutable, testimonio de los actos de unas épicas fundacionales que necesariamente, a fines de siglo, se confrontan con visiones no tan optimistas como las del inicio del ciclo progresista de esperanza en los valores de la razón iluminista.

La experiencia se sitúa en un conjunto de registros muy abiertos, altamente implicantes de realidades culturales diferenciadas, en el filo de la negación del sujeto, entre la diversidad ampliada de los estímulos nerviosos y la indiferencia perceptiva producto de un anonadamiento de los sentidos producida por la saturación de una sensibilidad aleatoria y desordenada. Frente a tal constatación, la dialéctica situacionista restablece la primacía de la razón como lazo de inteligibilidad entre un yo constituido en sujeto crítico de su ensimismamiento como rechazo a la "otredad" de lo público y los intercambios posibles con un mundo de acontecimientos efímeros donde lo que permanece es la voluntad de representación y de poder. Los aspectos retrospectivos y prospectivos de estos movimientos cristalizan en el presente su proceso de reacomodamiento a la situación de abrirse a la totalidad de estímulos, los que al perder las jerarquías de las figuras re-



tóricas de legitimación ideológica derivan como significantes dispuestos a su convalidación por una reconfiguración sustitiva, en un intercambio interminable de interpretaciones liberadas de las convenciones, proclive a su re-inscripción en un nuevo proceso de modos significantes.

4. Estas miradas se localizan en un conjunto de perspectivas que al tomar distancia de la noción de paisaje o de la de imagen de la ciudad, como referencias explícitas a las cuestiones ya exploradas por Gordon Cullen y Kevin Lynch, guardan solo por proximidad una relación del entendimiento de los hechos urbanos mediante la arquitectura en Aldo Rossi y su ciudad análoga, así como de las lecturas ensayadas por Collin Rowe en *"Collage City"*. En efecto, relacionadas con las últimas dos posiciones se asume la ciudad por partes, constituida por una serie de montajes, representaciones de la multiplicidad de proyectos de dominio que se refractan estéticamente en un conjunto de presencias, en las que la formalización analítica de su proceso de fragmentación se presenta como enigmática o, en el peor de los casos, no sujeta a ninguna interrogación autocrítica. El alto nivel de implicación de la deriva con los fenómenos urbanos transforma la presencia de su objeto de estudios (la metrópolis misma) en una articulada constelación donde la construcción de la mirada se va formulando conforme al desarrollo de la experiencia, constituyéndose en sí misma sustancia de su análisis. Objetos, sujetos, situaciones y acontecimientos son entrelazados, por momentos se confunden.

Suele definirse al efecto de extrañamiento como una de las consecuencias directamente observables en la proliferación de signos en los que la imagen de la ciudad parece diluirse para reaparecer bajo el dominio de lo heterogéneo dentro de un conjunto de relaciones de escala, proporciones, distancias y cercanías en las que no solo la arquitectura se funde con una topografía del artificio sino donde el propio sujeto se consustancia con la contingencia de un juego de lenguajes en el cual se ha perdido toda dimensión ontológica. Este desvanecimiento del ser en las cosas marca el punto donde la deriva se resuelve, quebrando el concepto de itinerario, la idea de viaje o la presencia del recorrido. Se ha producido una experiencia psicográfica de la cual han de ser testimonios registros fotográficos, relatos inconexos (en apariencia), imágenes fílmicas, aforismos, o croquis de situación. Esta experiencia en la que sujeto y objetos se funden en una dialéctica, cuyas polaridades no se anulan, refiere a las tradiciones de las escrituras automáticas, tanto como a las psicogeografías[3] o modalidades preconscientes de las organizaciones artísticas surrealistas, tales como las encontramos en Max Ernst o en Duchamp.

En tanto que materiales vivenciados, las psicografías urbanas se inscriben en un pro-

ceso en vías de racionalización a partir del cual el conjunto de objetos empíricos es modificado y modelado sustrayéndolo de su condición informe para reconstituirlo en materiales de nuevos episodios cognoscitivos. Por lo tanto, las dimensiones ocultas o reprimidas son reabsorbidas desde su pura negatividad, asumiendo el *kitsch* y la imagen bizarra como opacidad necesarias para el imaginario de una ciudad conflictivamente vital. Unas intersubjetividades constituidas con la ruptura del encantamiento de las imágenes ideales o la generales modelizaciones mediáticas, nos acerca a un mundo concreto donde la ciudad se muestra desde silencios, intersticios, hiatos; un verdadero campo exploratorio de configuraciones irrestrictas, oscilantes entre la espectacularidad y el anonimato.

En este sentido, la ciudad se nos presenta como una heterotopía, ámbito de los acuerdos, las disidencias, representación cambiante de la discontinuidad, diferencia y alteridad. La metrópolis revela la paleta moderna de la construcción civilizatoria en la concentración y su densificada realidad. Es por lo tanto la dialéctica entre el orden y el desorden, como ya lo ha señalado Manfredo Tafuri, el marco estructural desde donde se configura el orden aparente de la ciudad, que es asumida en esta fase histórica como registro significativo de los cambios introducidos por la industria cultural en los procesos inductivos de persuasión dirigidos a las representaciones socialmente aceptadas.

La arquitectura asumida como principio de selección (Le Corbusier), objeto en el que se inscribe la reflexión de la cultura urbana sobre su condición ambiental, es relativizada por las alteraciones de escala y las constantes yuxtaposiciones de signos y mensajes, los que al colisionar con la semanticidad propia de la disciplina la repliegan a un plano subsidiario dominado por el arte de la simulación. Se podría afirmar que la arquitectura, sus modelos paradigmáticos, sus referentes conceptuales y formales, en este campo de experiencias instalado por la deriva, ha desaparecido como objeto singular de relevancia, asumiendo los espacios públicos y sus configuraciones de borde el papel de unas totalidades arquitectónico-urbanas informes. Antes bien, lo que tales miradas relevan es un conjunto de signos heterojerárquicos, en los que la arquitectura, en el mejor de los casos, es soporte. CT

Glosario

[1] Deriva: modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso apresurado a través de ambientes variados. Se usa también, más particularmente, para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia.

[2] Situacionista: lo que se relaciona con la teoría o la actividad práctica de una construcción de situaciones. El que se dedica a construir situaciones. Miembro de la Internacional Situacionista.

[3] Psicogeografía: estudio de los efectos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, actuando directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos.

Bibliografía

Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, La Marca, Biblioteca de la mirada, 1999.

Jameson, Fredric, *El giro cultural*, Manantial, 1999.

Marcus Greil, *Rastros de carmín*, Anagrama, Colección Argumentos, 1993.

Cabarrou, Crubellati, Mele, Zaitch, arqs., ponencia de cátedra en las Jornadas sobre Imaginarios Urbanos, FADU, UBA, 1999.

Registros gráficos disponibles en
http:// members.xoom.com/krt11

Un código del espacio público

Arq. Martín Marcos [*]

Los vacíos urbanos, que aquí vamos a llamar el espacio público, no son "lo que quedó sin construir" ni "lo que sobró" o "lo que quedó vacante" en una ciudad. Los espacios públicos son los que estructuran una ciudad, los que le dan carácter y personalidad, los que hacen una ciudad.

Si observamos las fotos de cualquier turista a la vuelta de un viaje, podremos apreciar que cuando ese observador nos muestra París, Barcelona, Roma o Zúrich lo que nos está mostrando es el espacio público de esas ciudades. La proporción será siempre de más de un 80% de imágenes al aire libre, en el espacio público, y alrededor de un 20% de interiores.

La imagen que guardamos de una ciudad es su espacio público, son sus calles, avenidas, plazas, parques, fachadas de edificios significativos, esculturas, fuentes, ferias al aire libre, espectáculos callejeros, etc. Cuando decimos que tal ciudad es sucia no estamos diciendo que sus cocinas son sucias o que no se barren bien los dormitorios: una ciudad es sucia cuando su espacio público no está limpio. Exactamente lo mismo ocurre cuando decimos que una ciudad nos gusta, que es amable con el peatón o que está armada para ser disfrutada: siempre estamos hablando del espacio público.

Cualquier catalán o parisino estará orgulloso de su ciudad por sentirse parte activa de ella, protagonista del hecho urbano. En Oviedo, capital del principado de Asturias, un bien diseñado y ubicado papelero en cada esquina nos dice: "La ciudad más limpia no es la que más se barre, sino la que menos se ensucia". Sin lugar a dudas, los principales custodios del espacio público son los ciudadanos, todos sin excepción.

Normas dispersas

¿Cuáles son los elementos estructurales del espacio público urbano? El mobiliario, los pisos y veredas, la publicidad y las marquesinas, la iluminación, las fachadas de los edificios, el arbolado, el sonido o los ruidos, la limpieza y la calidad del aire. Estos elementos pueden analizarse desde distintas variables: sus dimensiones, la calidad de los materiales, el diseño, lo prohibido y lo permitido, dónde va cada cosa, qué puede ir aquí pero no allá, etcétera.

Todas estas variables tienen que ser reguladas desde la lógica del interés común, es decir, desde el Estado, y estas regulaciones deben constituir una normativa que, en cualquier ciudad importante del mundo, se llama Código del Espacio Público. Un código que deberá reunir, en nuestro caso, lo

[*] Subsecretario de
Planeamiento Urbano GCBA
JTP regular IAC
Arquitectura
FADU/UBA

que hoy es un conjunto de normas dispersas, desactualizadas e incongruentes en una sola herramienta con un único y jerarquizado órgano de aplicación.

Buenos Aires tuvo, durante la primera mitad de este siglo, un gran cuidado por el espacio público. Un testimonio de esto es la exposición "Buenos Aires 1910. Memorias de un porvenir" que pudo verse hasta hace unos meses en el Abasto. De aquella época y de aquel cuidado por lo público, nuestra ciudad se ganó la calificación, hoy absolutamente olvidada, de "La ciudad más limpia del mundo". Buenos Aires fue "La París del Sur"; "La Reina del Plata" que seducía y admiraba a cualquier visitante. ¡Cómo no admirar una ciudad que en menos de tres décadas inauguró los subterráneos, la Avenida de Mayo, la plaza y el edificio del Congreso, abrió las diagonales, construyó la Costanera Sur, los parques y lagos de Palermo, el Rosedal, el Monumento de los Españoles, la plaza San Martín, la plaza Carlos Pellegrini, la avenida 9 de Julio, el Obelisco, y colocó en sus plazas los mejores ejemplos de la estatuaria urbana!

Alguien podrá decir que eran otras épocas, que Buenos Aires era una ciudad rica. Buenos Aires sigue siendo una ciudad rica, cualquier indicador macroeconómico así lo demuestra, pero tengo la sensación de que el problema está en otro lado. Veamos solo dos ejemplos.

Las veredas de Buenos Aires se han transformado en un imposible catálogo de males urbanos: postes de publicidad, de televisión por cable y de iluminación; paradas de colectivos por todos lados, de cualquier forma, material y dimensiones; canteros y maceteros puestos y diseñados según la imaginación de cada frentista; pizarras con ofertas que no dejan caminar; floristas y diarieros que nos "permiten" transitar por pasadizos de 50 cm; empresas de servicios públicos que rompen y después "arreglan" de cualquier manera, etc. Todo esto en anchos de vereda que en el centro de la ciudad no llegan a un promedio de 2 metros.

Un compromiso militante

Las marquesinas de los locales comerciales son otra "joyita" de este catálogo de la anticiudad. En la absurda guerra de "quiero que mi producto se vea más", las marquesinas de una cuadra entran rápidamente en la lógica de "a ver quién la construye más grande". Por supuesto, todos pierden, porque en la selva de mensajes publicitarios nada se ve, y la violenta polución visual agrega algunos grados más de estrés al desprotegido ciudadano.

El gobierno porteño ha encarado en los últimos años una serie de programas que tienden a recuperar y jerarquizar el espacio público, pero la ciudad toda necesita un acuerdo estratégico que dé prioridad a estas políticas y las respalde, para acortar los tiempos y producir rápidamente acciones dedicadas a ordenar y regular la publicidad, invertir en mobiliario urbano de primer nivel internacional, ampliar veredas y zonas peatonales, producir toda la obra pública con materiales nobles pensados y colocados para los próximos cincuenta años y no para veinticuatro meses, una agresiva política de arbolado urbano que estudie y diagnostique qué especie hay que plantar en cada sector respetando los diseños originales, un fuerte control de auditoría sobre las empresas de servicios que actúan en el espacio público y, fundamentalmente, una sostenida labor docente sobre los ciudadanos, desde la escuela primaria, que difunda y concientice sobre estos temas.

La defensa y el mejoramiento del espacio público es una de las causas más nobles que se pueden abrazar. Quienes crean en ella deben transformarse en militantes comprometidos, ya que se trata de una lucha difícil y desigual. Por eso, un Código del Espacio Público serio y participativo es un instrumento muy potente que la ciudad necesita para alcanzar estos fines. ct

Valdez around the cities

Seres urbanos y medios globalizados (primera parte)

Arq. Jorge La Ferla [*]

Varios autores escriben versiones sobre la base de *Historia de dos ciudades* de Charles Dickens, en una versión aggiornada para este nuevo milenio, de los recorridos por las ciudades de un mundo ya globalizado y sin naciones, de uno de los personajes más enigmáticos del siglo XX. El actante mayor de este palimpsesto digital se jacta de no haber pernoctado fuera del espacio de alguna ciudad en toda su vida. Nuestro personaje, de origen argentino, pocos lo saben, es uno de los artífices del nuevo paisaje mediático mundializado. La única manera de poder abarcar sus recorridos por las capitales del mundo es a través del soporte digital y de una estructura no lineal que permitirá trazar los diferentes recorridos de Richard Key Valdez. Este proyecto realizado paralelamente en Buenos Aires y en Nueva York tendrá la forma de un CD ROM y una página Web y, de no mediar algún tipo de censura, será lanzado en el transcurso de este año en una de las sucursales de Barnes & Noble en Nueva York. La vida de este libertino contemporáneo solo se justifica de contar en el soporte digital, pues será la manera de seguir los trayectos de uno de los más misteriosos y paradigmáticos personajes del siglo siempre escondido tras los vidrios de sus oficinas en rascacielos de Catalinas Norte y Downtown Manhattan. La esencia del trabajo del relato sobre Valdez son sus periplos por las gandes capitales del mundo y la trama que fue construyendo con los medios masivos de comunicación, y es a través de estos mismos medios que se van escribiendo sus diferentes historias.

Este proyecto plantea el recorrido cronológico de la historia de los medios combinada con la biografía del propio Valdez desde su nacimiento, a mediados de la década de 1950. Desde este grado cero de su vida se podrá ir construyendo la historia de los medios masivos de comunicación, los momentos clave que marcaron la historia del siglo y la historia de varias ciudades. Todo estará imbricado en un juego que plantea opciones de navegación a través de las cronologías comparadas de la vida de Valdez y sus aventuras en distintas ciudades del mundo.[1]

La historia de la humanidad y de los medios está plagada de omisiones y reescrituras. Para desentrañar esa madeja, la única posibilidad era realizar un interactivo en soporte digital que permitiera ir reconstruyendo una confusa trama. La vida personal de Valdez es parte importante de todo el proyecto y se podrán seguir hechos íntimos



[*] Prof. titular regular
Medios expresivos
Diseño Gráfico
FADU/UBA

que permitirán conocer más de esta oscura personalidad pública que se debatió toda su vida entre los placeres mundanos del poder y la fama; así como en la construcción de su incesante vida espiritual.

Un capítulo importante de estas historias son las numerosas misiones de trabajo y los desplazamientos por razones personales de Valdez por las diversas capitales del mundo. Casi todos los aeropuertos del planeta, y los aviones de casi todas las compañías comerciales, son escenarios y espacios en los que están marcados los recorridos de Valdez. Varias versiones malintencionadas signaban a Valdez como el pasajero 114 en el reciente accidente del Concorde de Air France en las afueras de París, algo que nunca fue desmentido por los corresponsales del *Herald Tribune* en Londres.

En todo este proyecto se incluirán, a pesar de los riesgos, algunos textos y manifiestos de la gran logia, La Internacional Argentina, de la cual Valdez fue fundador y es miembro activo. Si bien la diáspora nunca terminó, por no haber nunca realizado el plan de conquista del país, sabemos que esta organización y la relación entre sus ilustres miembros es otra de las claves de la vida de Valdez[2], hecho de fundamental importancia frente al estado de absoluta decadencia de la Argentina.

El capítulo de Pekín es también clave, pues es otro de los lugares donde encontramos un entrecruzamiento entre la vida espiritual y profesional de Valdez. Los importantes textos del tao son testimonio de las falsas opciones opuestas que Valdez siempre supo combinar con maestría. Valdez empieza a estudiar los textos de *El tao y el arte del buen gobierno* como parte de sus estudios en ciencias políticas. Mucho tiempo después volvería a estos como el génesis espiritual de sus búsquedas budistas a través del estudio y la práctica del zen. Desde el viaje de Nixon a la China de Mao, hasta la entrada de este país a fines de siglo pasado en la Organización Mundial de Comercio, desde su fanatismo por Lao Tse hasta sus periplos por los monasterios de Japón buscando la verdad espiritual, se trata para Valdez de un mismo combate.[3]

Buenos Aires: el punto de partida

Con dosis proporcionales de ingredientes libaneses y sicilianos, Valdez nació en Buenos Aires a mediados de la década de 1950 y pasó toda su infancia mamando de manera precoz la ontología del ser argentino, la que nunca llegó a comprender. Pero a los pocos años Valdez comenzó a viajar con su tutor a través de diversas ciudades del mundo en el inicio de una intensa y sólida educación que se fue desarrollando.

Desde ese momento, tomar un avión se transformó en una permanente fuente de conocimiento, inspiración y desolación.

Continuará... ct





1 Ver *Murray, Janet H. Hamlet on the Holodeck, The Future of Narrative in Cyberspace*, Cambridge, MIT Press, 1999.

2 Un referente es la obra de Copi, *La Internacional de los Argentinos*.

3 "El tao y el arte del gobierno" Alvarez, José Ramón, Almagesto, Buenos Aires, 1996.

En el próximo número Valdez visita Ginebra, París, Nueva York, Milán y regresa a Sudamérica.



El instante congelado

Devaneos alrededor del movimiento e, inevitablemente, del tiempo

Ing. José Norberto Galay [*]



La estática no es obstáculo a la sensación del movimiento. Es un movimiento colocado en un grado de elevación que no llega a los músculos de los espectadores sino simplemente a su espíritu.

Henri Matisse.

Nos prometieron una pasarela peatonal de Calatrava en Puerto Madero.

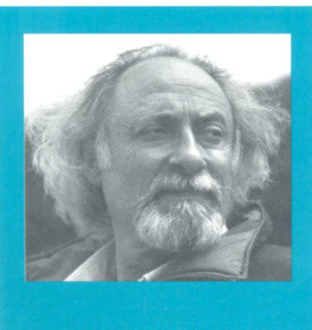
Esto está muy bien porque la pasarela debe ser giratoria y a Don Santiago lo seducen los mecanismos, esos objetos cuyas partes pueden moverse y que, por lo tanto, modifican su forma en el tiempo. Incorpora así a su obra un cuarto eje de coordenadas que mide segundos en lugar de metros. Los portones plegables para la fábrica Ernsting en Alemania (1983), el puente giratorio para Bordeaux (1989), los extraordinarios pabellones de Kuwait para la Expo ´92 de Sevilla (1992) y Swissbau (1989) son algunos ejemplos de esta devoción.

"A mi me interesa sobre todo la idea del aparato cinemático aplicado a la construcción" confiesa en un reportaje. Y agrega: "el concepto de fuerza implica el de *movilidad. Las fuerzas son como movimientos cristalizados* y eso me interesa mucho, así como el contexto formal que ello conlleva."

Cuando la demanda de estaticidad (tan común en la arquitectura) le niega la concreción de un mecanismo, consigue que los objetos quietos expresen la tensión cinemática con que las fuerzas los cargan. Por eso no es raro que los analistas de la obra de Calatrava encuentren analogías entre algunas de sus concepciones y un arsenal biológico de costillas, cuernos, aves en vuelo, vértebras y otros órganos: ocurre que la naturaleza es el mejor diseñador de objetos móviles, con partes rectas y esbeltas para soportar la tracción y robustas y curvadas a la hora de la compresión o la flexión.

Los proyectistas de estructuras, entrenados en el mundo de los objetos quietos, somos, muchas veces, insensibles al hechizo cinemático. Sin embargo, las criaturas vivas *no caben* en tres dimensiones. Y las obras trascendentes tampoco. Tal vez una obra es "de arte" cuando logra instalarse en ese espacio tetradimensional que involucra al tiempo. Ni la geometría es concebible –dice Poincaré– si no existe la posibilidad de un recorrido en el tiempo, de la modificación de la percepción a lo largo de un lapso.

Creo que es por esto que los sistemas hipostáticos[1] (naturales o artificiales) que permiten algunos movimientos y sus vecinos, los isostáticos[2], que no los permiten pero están en la frontera, son verdaderamente más ex-



[*] Prof. titular interino
Intr. a los Tipos Estructurales
Arquitectura
FADU/UBA



presivos. Expresan, justamente, los movimientos "que no fueron", aquellas consecuencias naturales abortadas por el equilibrio exterior por la vinculación vivida, de alguna manera, como limitación, como prisión. El tema de un cuento de adolescencia mezclaba el concepto de hiperestaticidad con el de las vinculaciones personales tormentosas y superabundantes de un celista. Zaha Hadid, cuando especula con desligarse de la fuerza de gravedad (experiencia cada vez más cotidiana para una especie que parece estar preparando el éxodo del planeta al cual ha superexplotado y poluido), se pregunta qué significa "encontrarse en una nueva situación que suponga un *mayor grado de libertad*" (así llamamos los ingenieros a las maneras independientes de moverse en un espacio). Y agrega: "Creo que, en esencia, tiene que ver con la liberación de ciertos tipos de fuerzas reguladoras que nos gobiernan. Vivir en un mundo libre y que no sólo parezca libre. ¿Qué se siente al estar en un espacio en el que parece haberse congelado el movimiento? Un espacio aparentemente dinámico, concebido como una proyección: *un instante congelado.*"

Las sombras y los dibujos yacen en el plano, pero los espacios de la arquitectura pueden aspirar a las cuatro dimensiones como el pabellón árabe de Jean Nouvel, que entorna los ojos cuando sale el sol.

Eduardo Chillida escribe magistralmente: "El diálogo limpio y neto que se produce entre la materia y el espacio, la maravilla de ese diálogo en el límite, creo que, en una parte importante, se debe a que el espacio, o es una materia muy rápida, o bien la materia es un espacio muy lento. ¿No será el límite una frontera, no sólo entre densidades sino también entre velocidades?"

Suelo decir que "la ingeniería" está en los extremos de las piezas estructurales; allí donde un vínculo relaciona a esa pieza con la o las vecinas determinando qué movimientos relativos son permitidos por el autor del diseño y, por lo tanto, cuáles las deformaciones que pasarán y cuáles las que serán filtradas por ese rotundo artefacto tan injustamente desprestigiado.

Calatrava administra trucos que asombran, malabarismos que estiran los brazos elásticos; es una suerte de prestidigitador que encuentra el equilibrio por caminos no convencionales, acercándose a la isostaticidad, para coquetear con el movimiento y exaltar al tiempo. Entonces cada elemento de los que constituyen la estructura es dotado de la forma que corresponde a su rol y los vínculos, elementos mandantes, gritan su función. Y aparecen los cables traccionados, los puntales de sección circular y robustas formas ahusadas que conducen la compresión libre de pandeo. Y también los vínculos (los extremos) apropiados que permiten giros para filtrar flexiones. Toda una sinfonía en homenaje a Frei Otto y con guiños para Antonio Gaudí.

Evidentemente, los materiales de los que están hechos los elementos colaboran (si han sido cuidadosamente seleccionados) para optimizar su rendimiento y su aspecto. Galileo ya sospechaba que una alta relación entre tensión de rotura y peso específico era imprescindible para enfrentar los grandes problemas de flexión.

Si la pasarela peatonal giratoria de Madero se construye, emergerán de las aguas del dique los maxilares afilados, encordados y contrapesados de un largo lagarto blanco cruzado con arpa: este ser urbano ocupará generosamente las cuatro dimensiones. Y nosotros podremos ver un cordófono enorme, de cables afinados capaces de cumplir su función mecánica mientras entonan una música (que también transcurre en el tiempo). Una canción sensual y blanca que muchos municipios del mundo ya han comprado para quebrar el horizonte y dar envidia a sus vecinos. ((

[1] La vinculación no es suficiente para inmovilizar al sistema.

[2] La vinculación es la estrictamente indispensable para inmovilizar. Los doce grados de libertad han sido inhibidos, *pero una sola vez cada uno.*

Nota: Ver dibujo del autor en la pág. 33.

Cultura urbana

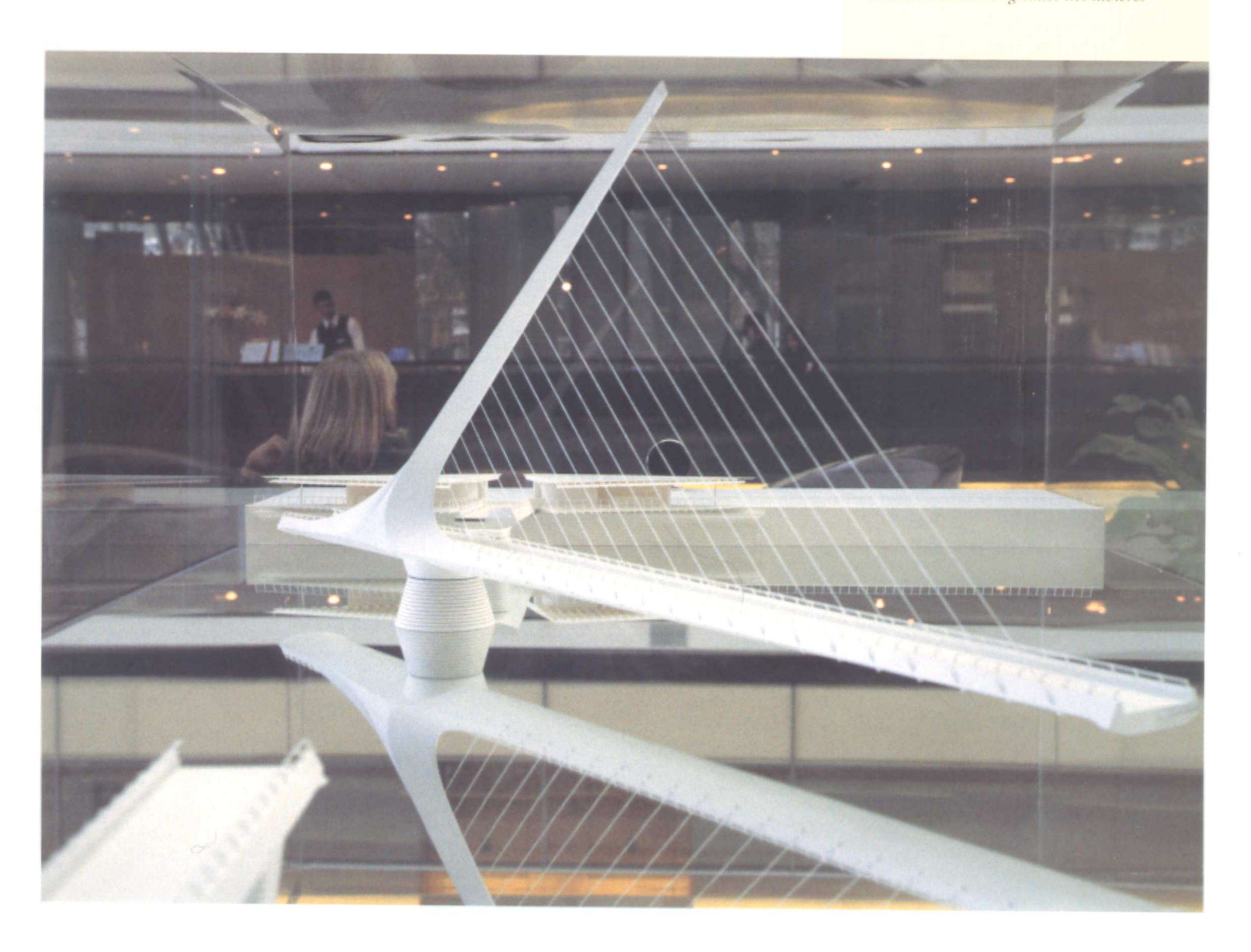
EN LA SELECCIÓN DE ESTE CAPÍTULO PRIVILEGIAMOS LA CALIDAD DE LOS TRABAJOS CON INDEPENDENCIA DEL CURRÍCULUM DE SUS AUTORES. ALGUNOS DE ESTOS SURGIERON DEL LLAMADO QUE HIZO LA REVISTA CONTEXTOS A DISEÑADORES DE LA FADU/UBA RECIBIDOS A PARTIR DE 1990 PARA PARTICIPAR CON SUS PROYECTOS.

CON EL FIN DE IR ENRIQUECIENDO EL MATERIAL DE FUTURAS PUBLICACIONES, MANTENEMOS VIGENTE LA CONVOCATORIA.

Puente Puerto Madero

Arq. / Ing. Santiago Calatrava Valls

El puente ha sido diseñado de forma que permita la navegación y, para ello, puede girar, dejando libre un ancho de unos 70 m. El ancho del dique es de 160 m y la pasarela se proyecta con dos vanos laterales fijos de 28 m y 30 m y un vano móvil de 102 m, de acuerdo con las longitudes del tablero.



Memoria del Puente Puerto Madero

Puerto Madero, antiguamente la zona portuaria de la ciudad de Buenos Aires, está siendo hoy en día reciclado y convertido en una zona de hotelería y comercio de primera categoría a nivel mundial.

Desde la ciudad se puede llegar al Dique 3 a través de una calle que se prolonga más alla de este. Sin embargo, los paseos peatonales a ambos lados del dique se encuentran parcialmente desconectados. A su vez, el tráfico marítimo debe ser conservado dejando un gálibo central de 40m.



Objeto del proyecto

La documentación adjunta corresponde a la del proyecto constructivo para la ejecución de las 1ª y 2ª Fases del Puente Puerto Madero, correspondientes a las fases de Cimentación y Estructura, situado en el Dique 3 del Puerto Madero, en Buenos Aires.

El proyecto ha sido redactado por el arquitecto e ingeniero Santiago Calatrava Valls, por encargo de la empresa Emprendimientos Inmobiliarios Arenales, la cual es la propietaria del puente en proyecto.

Situción y emplazamiento

Se plantea conectar los lados del dique mediante la unión de las plazas ubicadas a ambos lados, continuando en línea recta el eje formado por el Cabildo de Buenos Aires, la Plaza de Mayo y la Casa Rosada.







Puente Puerto Madero

Arq. / Ing. Santiago Calatrava Valls

El puente peatonal de Puerto Madero se ha proyectado con el fin de definir un elemento emblemático en una ciudad con un desarrollo urbanístico conceptualmente moderno, acentuando la importancia del lugar tanto a nivel nacional como internacional, dentro de una ciudad como es Buenos Aires, punto de referencia obligatorio para toda actividad económica, cultural y social de Argentina.

Descripción general

El puente peatonal del Dique 3 tiene la tipología de un puente atirantado. Paralelamente, y gracias a su sistema de rotación, permite el tráfico marítimo por el dique.

El puente posee un sistema de fácil manutención y otorga, además, espacios de recreación en los cuatro bares ubicados a ambos lados de los estribos de los puentes de acceso.

El ancho del puente peatonal será de 5 m de paso libre, y el gálibo central se respetará gracias a un mecanismo de rotación que permite rotar 90° el tramo central de aproximadamente 70m.

La distancia a salvar será reducida por dos puentes de aproximación a ambos lados del dique, dejando la parte central como puente colgante y rotatorio.

Por medio de un relleno de hormigón en la parte trasera del puente rotatorio se establece un equilibrio estructural entre esta y el tramo colgante, simplificando de esta manera el sistema de rotación.

El tablero

Estructuralmente, el tablero se plantea como una gran viga cajón metálica de sección transversal asimétrica en la zona giratoria, ayudando a compensar los esfuerzos de tracción de los tirantes. Formada por chapas de acero de distintos espesores y mamparos interiores tanto en sentido longitudinal como transversal, rigidizando así todo el conjunto de la viga cajón, la cual será estanca en su zona central y registrable en sus dos petos laterales, en donde se ubicarán las luminarias empotradas y los anclajes de los tirantes.

Quioscos

Como parte integrante del proyecto del Puente Peatonal del Puerto Madero se han proyectado cuatro quioscos situados simétricamente en los estribos del Puente, de planta sensiblemente triangular.

Estos quioscos poseen dos partes diferenciadas: una interior que conforma la cocina, la barra y almacén, cuya estructura se ha planteado mediante muro y losa de hormigón blanco con listeles horizontales. Como cerramiento de esta zona se instalará una cancela abatible con la charnela de giro horizontal en su parte superior, formada por vidrio templado securizado y antivandálico tipo "Luna Securit" o similar, encastrado en perfiles en U de acero laminado, colocados con una inclinación tal que al realizarse la apertura total de la cancela coincidan con las costillas metálicas de la cubierta. En cuanto a la pavimentación de esta zona se ha propuesto baldosa de granito nacional.

La terraza diáfana exterior en voladizo con una estructura inferior formada por vigas



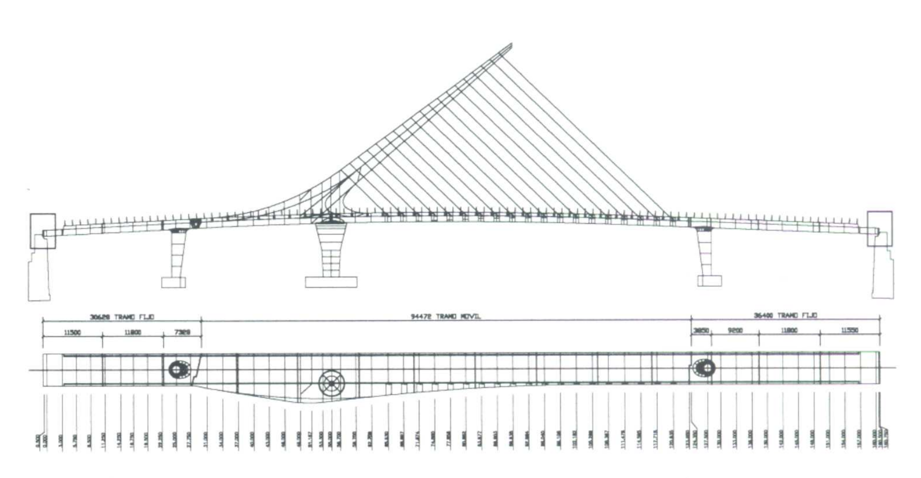


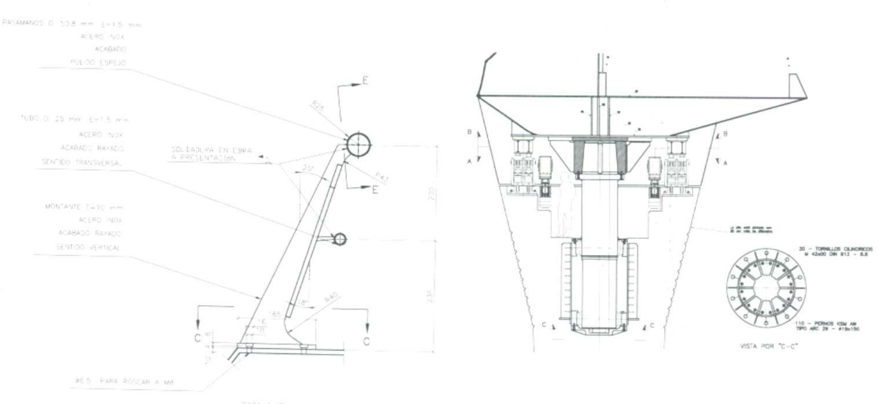
metálicas en ménsula cada 1,04 m de sección variable empotradas en el macizado de hormigón, y con una pavimentación a base de vidrio laminado de seguridad, translúcido y encastrado sobre perfilería de acero inoxidable.

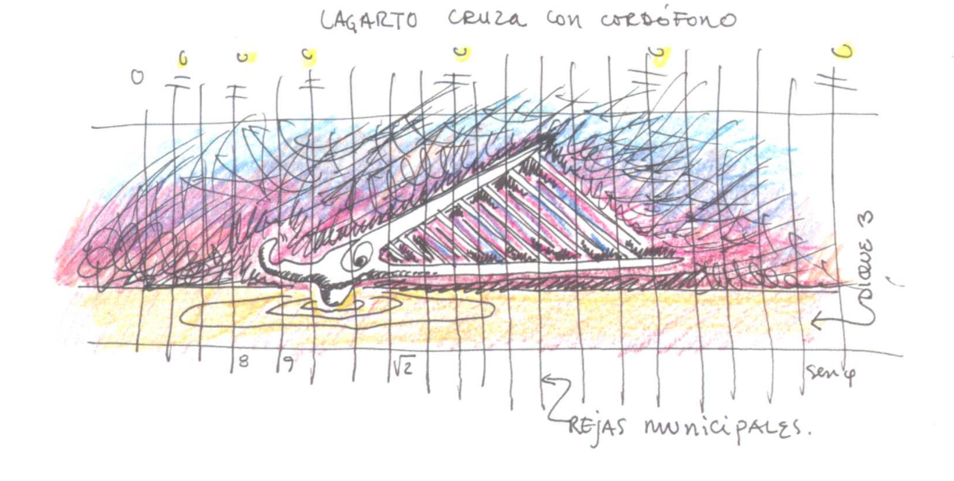
Se propone un elemento móvil de control solar, un parasol de 22 m de longitud y 3,30 m de brazo abatible, formado por chapas de acero conformado de sección variable unidas a la estructura de cubierta de la marquesina mediante una charnela de tubo motorizado, vidrio securizado de 8 mm de espesor, y situado en el extremo de la terraza de manera que quede adosado a la barandilla en su posición cerrada.

Tirantes

Los tirantes del puente estarán formados por cables de acero galvanizado de alta resistencia de sección circular y sección en Z, tendrán un diámetro nominal de 50 mm, tipo Pfeifer o similar.







Nota: las fotografías de la maqueta son de Cristian Balaguer.
El dibujo color es de José N. Galay.

La comunicación del Plan Urbano Ambiental

Arq. Guillermo González Ruiz

Resultado del convenio específico establecido entre la Secretaría de Planeamiento Urbano del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.



El trabajo fue desarrollado por el equipo de la FADU en noventa días, desde el 9 de enero de 1999 hasta el 9 de abril de 1999, y está constituido por cuatro áreas básicas:

• Diseño y producción gráfica de la identidad visual institucional del Plan Urbano Ambiental.

• Estrategia de *marketing*, creatividad, diseño y producción de una campaña gráfica para la difusión del Plan en diarios y vía pública.

• Programación de encuestas de opinión entre las ONG (Organizaciones No Gubernamentales).

• Diseño y producción digital multimedial del sitio web del Plan Urbano Ambiental dentro de la página de Internet del Gobierno de la Ciudad: www.buenosaires.gov.ar

Identidad visual institucional

El código o marca del sistema surgió de un exhaustivo análisis semiótico previo que permitió detectar la diferencia que se establece entre la identidad corporativa de una empresa privada (cuyo nombre fluctúa generalmente entre dos letras como mínimo y hasta tres palabras como máximo) y la de este Proyecto, cuyo texto mínimo, por ser la suma de los nombres de sus emisores –el Gobierno de la Ciudad, la Secretaría de Planeamiento Urbano, el Consejo del Plan y el Plan mismo–, tiene 28 palabras. Esta diferencia sustancial condujo por unanimidad al equipo a adoptar la decisión de identificar el Plan Urbano Ambiental con un isotipo o símbolo que sintetizara gráficamente el contenido de todos los textos.

Luego de 20 anteproyectos previos el equipo propuso un diseño, luego aprobado, que a su criterio era el adecuado porque reune las siguientes significaciones:

• El plano de la ciudad de Buenos Aires fue graficado configurando un globo terráqueo inclinado y visto desde el Sur, para connotar espacio urbano ambiental e integración internacional. Dicha forma también remite tanto a lo planetario y universal como al Cono Sur y a lo regional; trasunta, además, movimiento continuo y cambio permanente.

• El plano-mundo está configurado por cuatro bandas que simbolizan los cuatro objetivos fundamentales del Plan: el mejoramiento de la calidad de vida de la población, la jerarquización del espacio ur-



bano, la integración de la ciudad con el río y el desarrollo equilibrado y equitativo de la ciudad.

• Los cuatro colores del isotipo simbolizan los de las banderas de los cuatro países integrantes del Mercosur –Argentina, Brasil, Uruguay y Paraguay– y los de los dos países asociados, Chile y Bolivia.

El logotipo Plan Urbano Ambiental se graficó en Univers extrabold recta y se diagramó con la inclinación del isotipo para conformar una unidad visual. Los demás textos preservan la misma inclinación en Univers regular. Se adoptaron dos frases institucionales que acompañan siempre al isotipo y al logotipo del Plan:

• "Plan Urbano Ambiental. Buenos Aires define su futuro."

• "Plan Urbano Ambiental. Instrumento para el progreso de las grandes ciudades."

Como parte de la aplicación del código en el sistema de identidad se diseñaron la

papelería, las carpetas, las calcomanías, los afiches para interiores y exteriores y un folleto de promoción institucional. Este se dividió en siete capítulos titulados respectivamente: "Buenos Aires en el mundo", "Buenos Aires en el Mercosur", "Buenos Aires en la Argentina", "Buenos Aires en el espacio urbano", "Buenos Aires en el folklore", "Buenos Aires en el arte" y "Buenos Aires en la historia".

Campaña de difusión pública

La estrategia de comunicación consistió en desarrollar una campaña gráfica de avisos para diarios y de afiches para vía pública conformada por una serie de siete mensajes, uno para cada uno de los siete objetivos del artículo 12 de la ley nº 71. Dicha ley, sancionada por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires es la que dio origen a la creación del Consejo del Plan Urbano Ambiental.

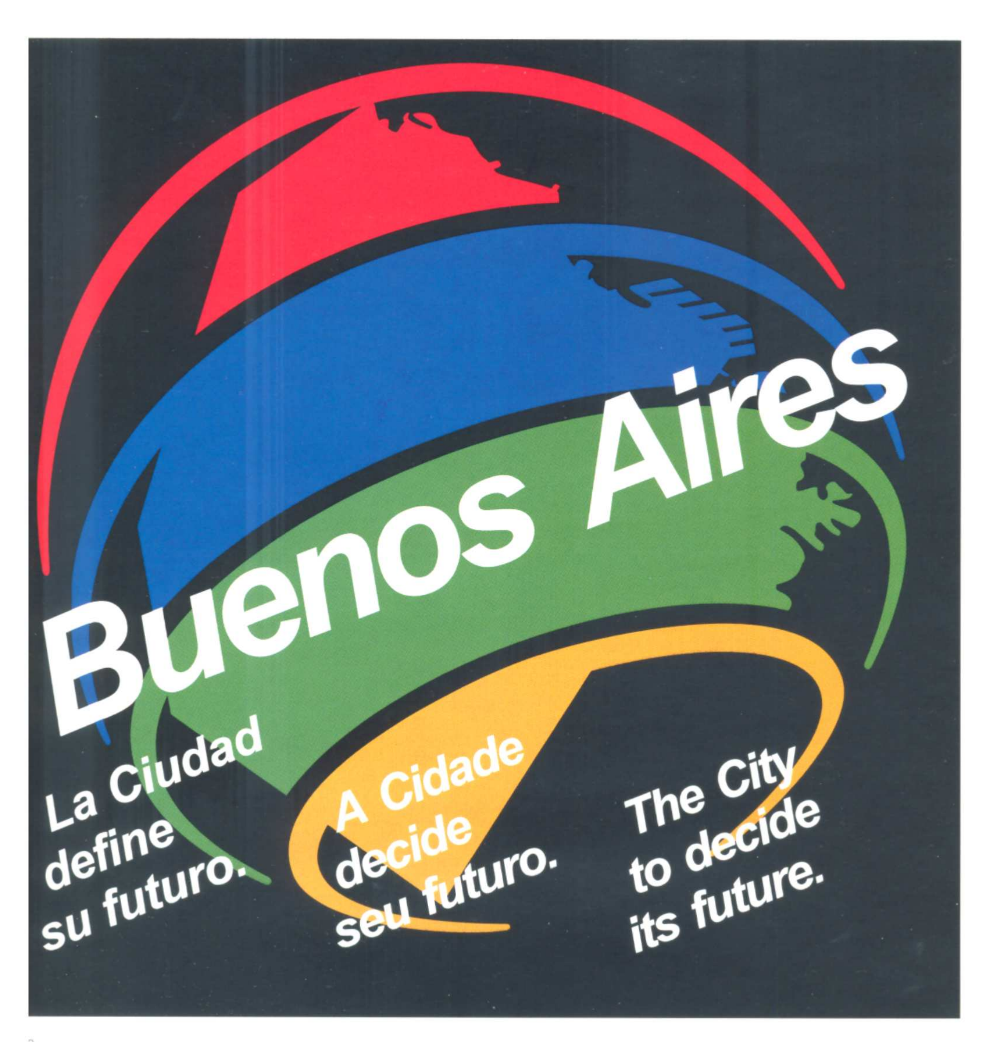
El grupo de *marketing*, dirección creativa y redaccional del equipo ideó cada tema sobre la base de la imagen del obelisco con metáforas gráficas que siempre lo sitúan, fotográficamente, dentro de la realidad urbana. Cada uno de los objetivos del Plan fue simbolizado sobre la base de una anécdota gráfica en correspondencia con cada mensaje, que establece a la vez un contrapunto visual con la frase que sintetiza cada texto.



Contratapa.

La comunicación del Plan Urbano Ambiental

Arq. Guillermo González Ruiz



a.

Diseño del sitio web

Consta de la carátula con la pantalla de bienvenida, las instrucciones de acceso y la instalación automática de los *drivers* necesarios. El menú principal está conformado por siete áreas, que a su vez se abren en capítulos, subcapítulos y subtemas. La tercera de estas áreas corresponde a los Elementos de Diagnóstico del Plan Urbano Ambiental, que a su vez está conformada por tres índices: temático, de documentación gráfica y de bajada de documentación. Cuenta además con un *site map* con acceso desde la ubicación actual. ct

Vivienda unifamiliar, Marcos Sastre 2639

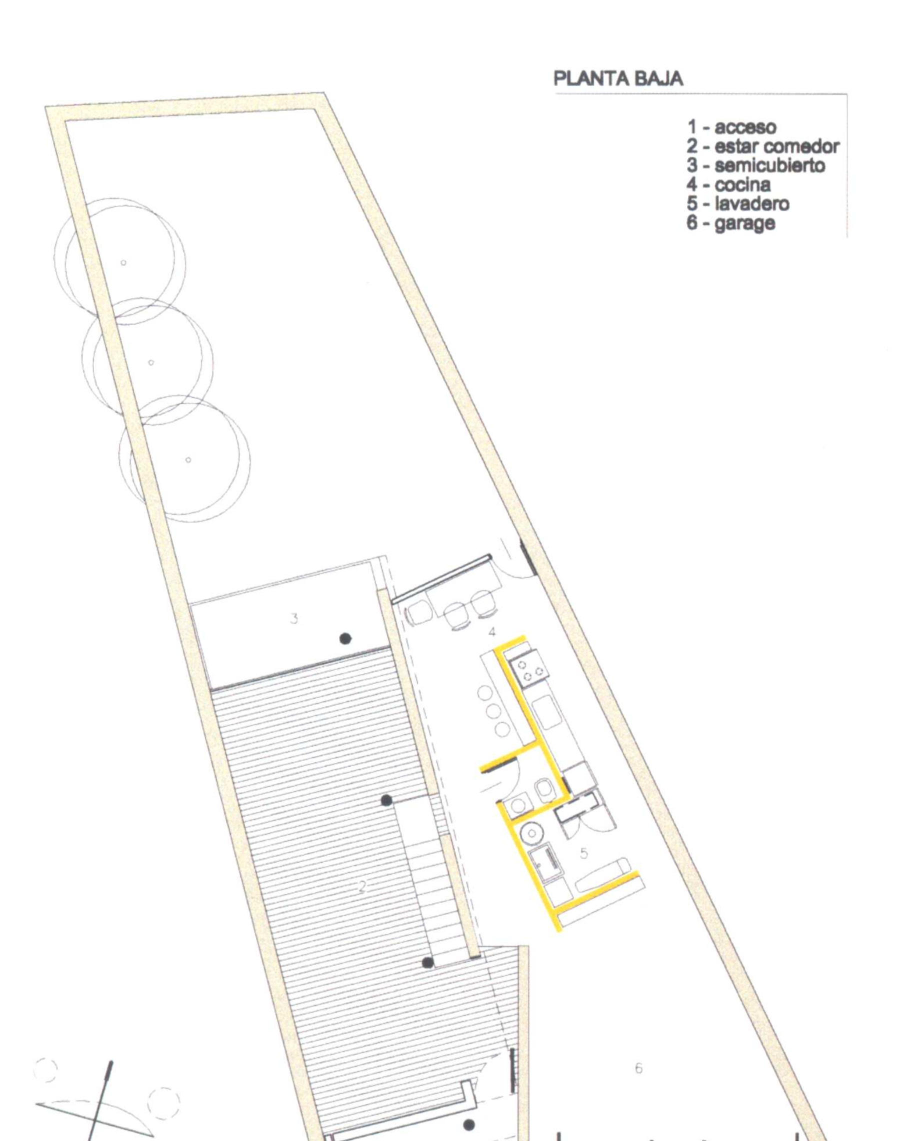
Arq. Diego Hernán González

En un lote de la ciudad de Buenos Aires de forma irregular (10,80 m de frente; 5,20 m de fondo y 25 m promedio de profundidad) orientado al SE al frente y al N al contrafrente. La planta se resuelve respetando las direcciones condicionantes del terreno y la forma resultante en planta es una consecuencia funcional y constructiva para la resolución de la idea.



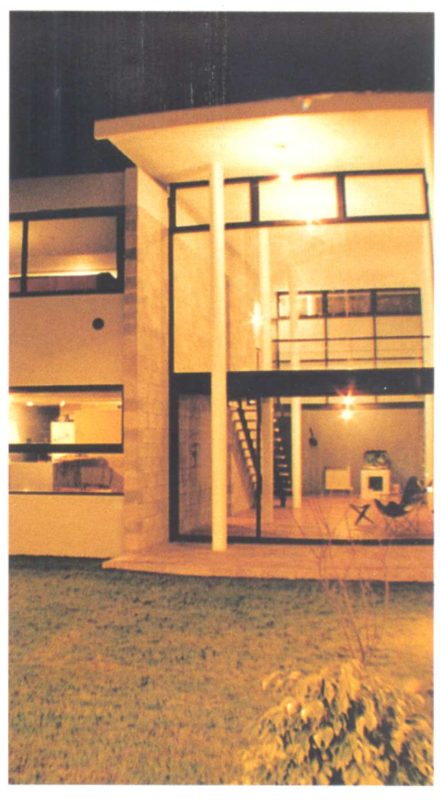
PLANTA BAJA

1 - acceso
2 - estar comedor
3 - semicubierto
4 - cocina
5 - lavadero
6 - garage



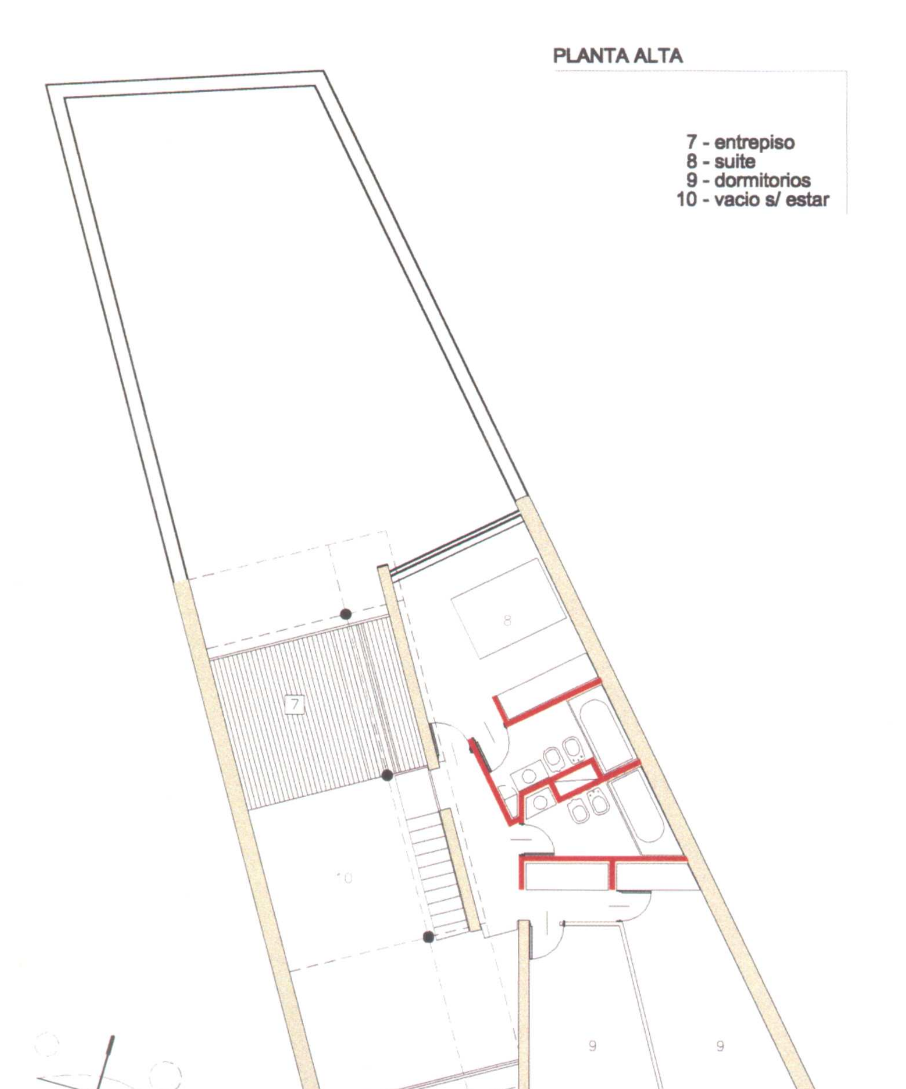


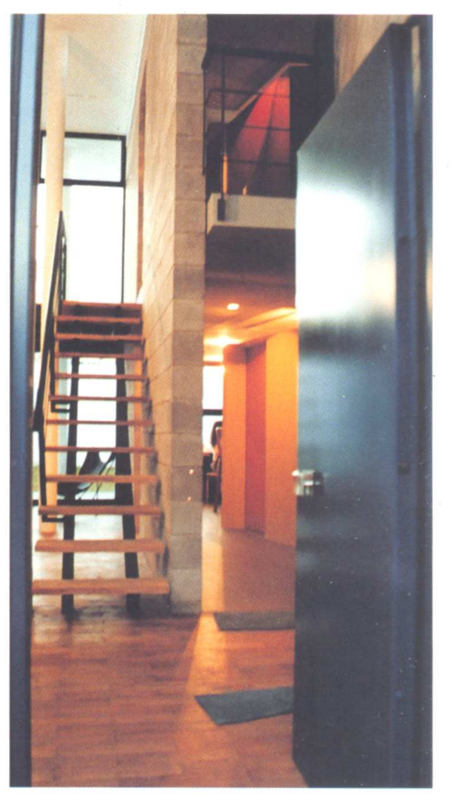









PLANTA ALTA
7 - entrepiso
8 - suite
9 - dormitorios
10 - vacio s/ estar
7
8
9
9



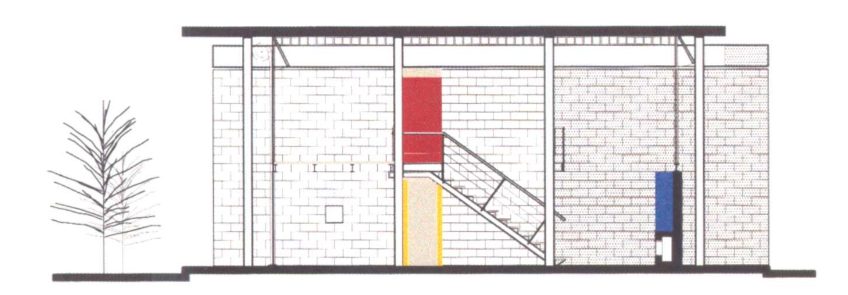
Vivienda unifamiliar, Marcos Sastre 2639

Arq. Diego Hernán González

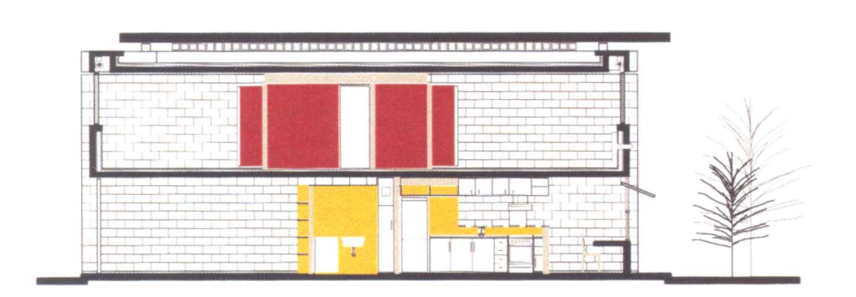
En la casa conviven el útero y el ojo. Vientre claustral que protege la intimidad invertebrada en su penumbra amniótica, o pupila avizor que devora voraz el mundo que penetra por ventanas y pantallas, la casa nos ilumina y nos engendra. Su condición de nido y madriguera remite a su médula antrópologica de refugio; su naturaleza de escenario, a su función de teatro de la representación cotidiana de la vida social.

Cita de Luis Fernández-Galiano incluida en la memoria descriptiva del autor.











Transporte de niños

Juan Pablo Vassena / Matías Trapani / Nancy Cabero Mencía / Sergio Rojas

A partir del chasis de un vehículo existente de uso comercial se diseñó su interior y equipamiento.
Desarrollo de ejercicio: 2 meses (1° cuatrimestre de 2000).
Cátedra: Diseño Industrial IV, Arq. Leiro.
Docentes: DI Gabriela Siler y DI Carlos Laumann.



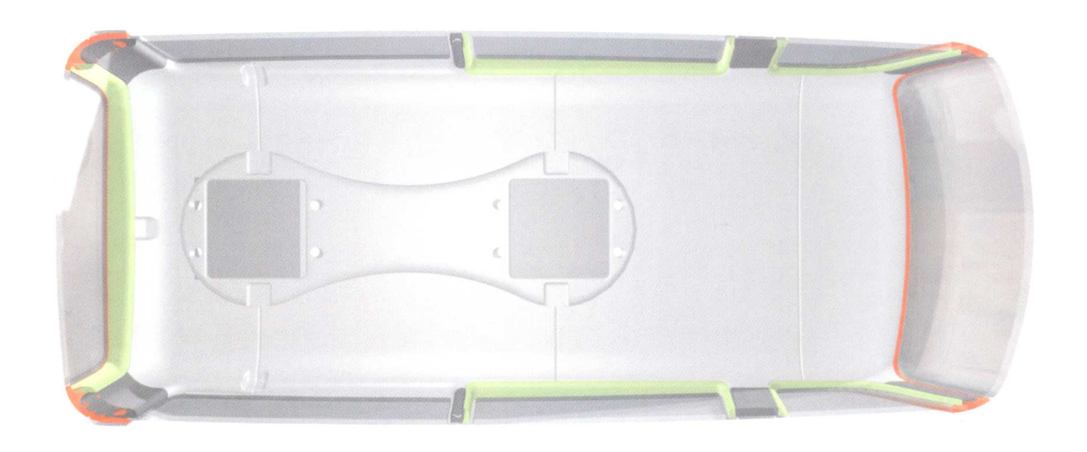

niños niños niños niños niños
niños niños niños niños niños niños
niños
andante :)

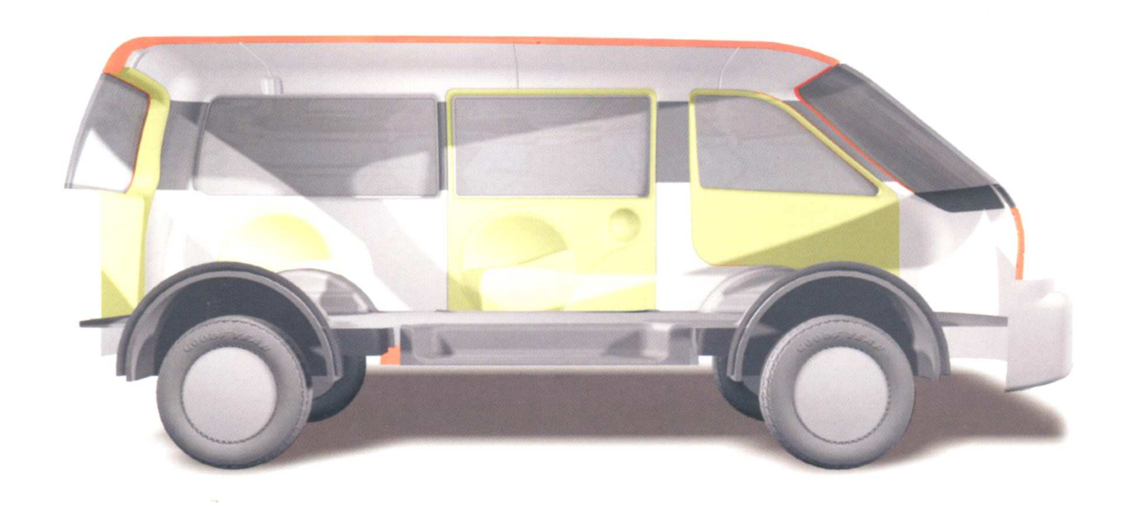

NIÑOS
! andante :)

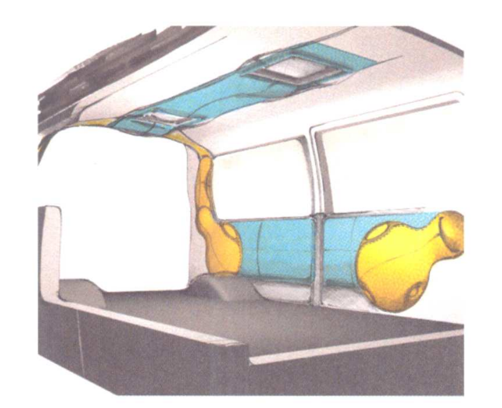

45
SALIDA DE EMERGENCIA
niños


niños







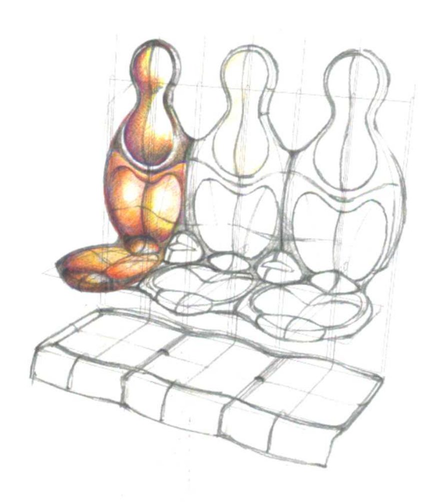




Transporte de niños

Juan Pablo Vassena / Matías Trapani / Nancy Cabero Mencía / Sergio Rojas

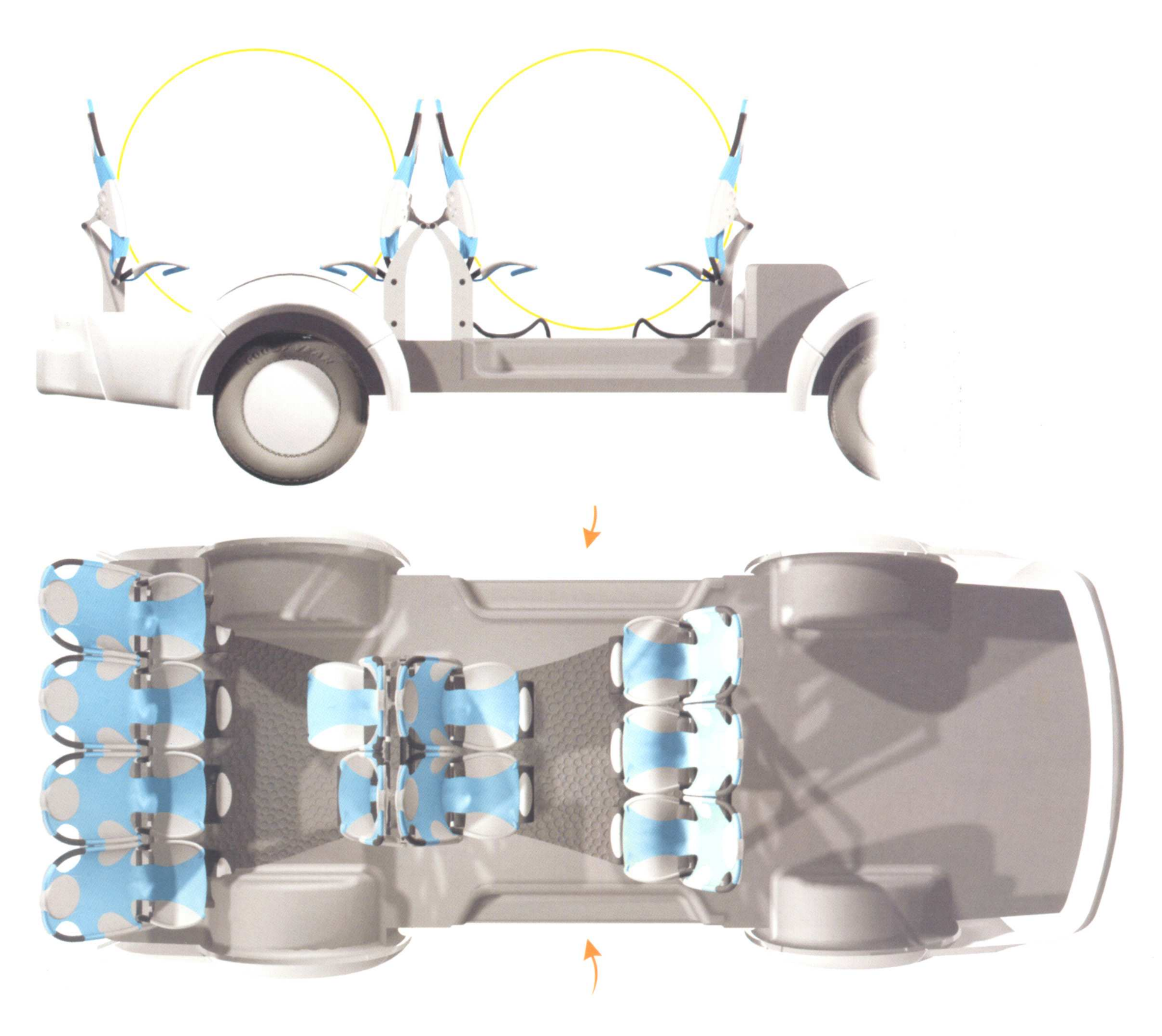






Transport de niños

Juan Pablo Vassena / Matías Trapani / Nancy Cabero Mencía / Sergio Rojas



Sistema modular Tencki

DI Sebastián Ackerman / DI Javier Izbicki / Guido Izbicki

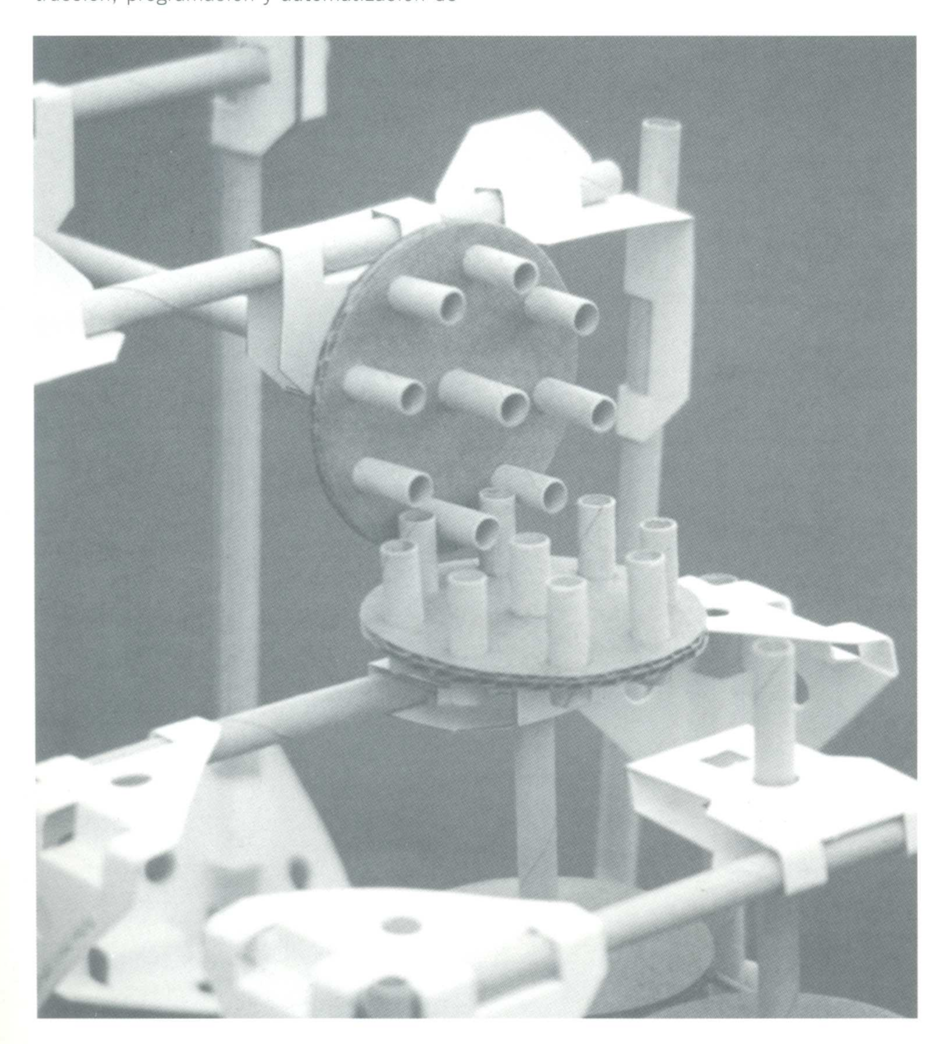
Kit didáctico para la enseñanza de tecnología en la escuela. Usuarios: a partir de 6 años. Ámbito de uso: área de tecnología en las escuelas, recreación personal, consultoras de RRHH, etc.
Material: cartón (versión ecológica) o plástico (versión standard).
Método productivo: troquelado.

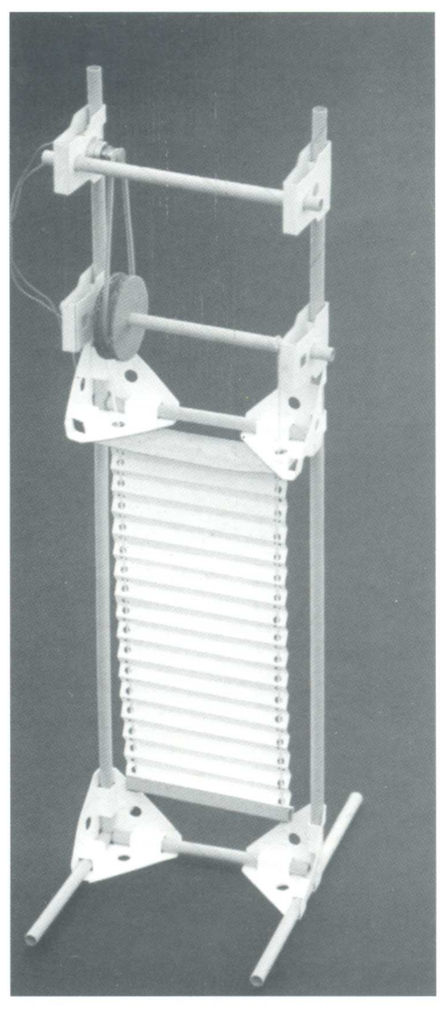


Los juegos de construcción y robótica Tencki, permiten reproducir en forma didáctica los objetos utilizados por el "ser urbano", con el valor agregado de poder programarlos, automatizarlos y/o robotizarlos de acuerdo con la tendencia evolutiva de la tecnología. De esta manera, los recursos informáticos utilizados habitualmente pueden ser aprovechados para interactuar con el entorno físico, por ejemplo, a través de la construcción, programación y automatización de barreras, semáforos, autos, trenes, grúas, ascensores, etc.

Los sistemas Tencki, permiten comprender y vivenciar conceptos como sistemas mecánicos y eléctricos, organización de la producción, robótica, automatización y control, delegación de acciones, diseño tridimensional, trabajo en equipo, desarrollo de la creatividad, etc.

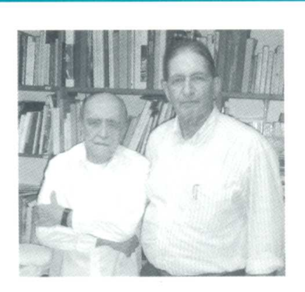
Primer premio al tecno-emprendedor, categoría Jóvenes Empresarios, BBV Banco Francés, 1998.





Oscar Nie





El arquitecto Roberto Segre [*], autor de la entrevista, junto al arquitecto Oscar Niemeyer días antes de la teleconferencia que este tuviera con la FADU



Não é ângulo reto que me atrai
Nem a linha reta, dura, inflexivel
Criada pelo homen

O que me atrae é a curva livre e sensual,
A curva que encontro nas montanhas
Do meu país,
No curso sinuoso do seus rios,
Nas ondas do mar,
No corpo de mullher preferida.

De curvas é feito todo o universo,
O universo curvo de Einstein

Río de Janeiro

La naturaleza que resiste a la perversión de la metrópolis

[*] Roberto Segre es arquitecto, doctor en Ciencias del Arte, doctor en Planeamiento regional y urbano, profesor titular consultante en la FAU/ISPJAE, La Habana, Cuba, profesor titular en la FAU/UFRJ, Río de Janeiro, Brasil.

A Oscar, en estos días usted dará una teleconferencia en Buenos Aires. ¿Cuál es su percepción del significado de esta presentación?

B ¿Le parece que su conferencia en Buenos Aires promoverá el intercambio con los arquitectos argentinos?

C ¿Usted siempre amó apasionadamente Río de Janeiro. ¿Cuáles son los recuerdos y las vivencias que más conserva de su realidad pasada?

D ¿Cree usted que aquellos valores originarios de Río de Janeiro se perdieron para siempre?

E ¿Usted considera válidas las iniciativas de la municipalidad, que intentan rescatar estéticamente algunos puntos significativos de la ciudad?

F Sin embargo, su admiración por la ciudad tradicional no le motivó proyectos integradores a la trama urbana, sino siempre planteados en términos de ruptura. ¿Por cuál motivo?

G Volviendo a Río de Janeiro, ¿cree que en su heterogeneidad actual solo es posible salvar la cultura ambiental por medio de símbolos aislados?

H ¿Pero esa solución de la Barra acaso no tenía relación con los planteamientos urbanísticos de Brasilia?

I Su obra más reciente se acaba de construir en la bahía de Guanabara. ¿Cuál es el significado que usted le otorga al MAC de Niterói?

J Usted que ha sido partícipe de la difícil lucha de la vanguardia artística latinoamericana por construir un mundo más bello y justo, ¿no siente que esos ideales originarios han fracasado?

A.– Me alegra mucho conversar con Buenos Aires, ciudad que visité hace, aproximadamente, cincuenta años. Imagino los profundos cambios que deben de haber ocurrido. A pesar de recibir reiteradas invitaciones –me propusieron entregarme el Premio Vitruvio–, nunca se encontró la oportunidad de realizar otra visita. Inclusive, después de los años sesenta, con las dictaduras militares en los dos países, al verme obligado a residir en Europa, se perdieron los contactos con la Argentina. El único arquitecto con el cual tuve un intercambio personal fue Amancio Williams, cuya obra me resultó de gran interés. A pesar de nuestra concepciones diferentes, creo que nos unía la pasión por Le Corbusier y el deseo de ambos de hacer en cada país una arquitectura local, original y creativa.

B.– Confieso que estoy poco informado de lo último que se está haciendo en la Argentina. Va a ser un placer conocer a los profesionales que actúan ahora en Buenos Aires y a los jóvenes. Espero que los estudiantes visiten mi exposición en el Museo de Bellas Artes, porque siempre he querido inculcar a las nuevas generaciones el amor por la arquitectura, la creatividad, la inventiva, la búsqueda de nuevas soluciones plásticas, acordes a las necesidades y posibilidades de nuestras sociedades latinoamericanas. Yo me he propuesto, a lo largo de mi vida, hacer una arquitectura que representase nuestras posibilidades técnicas y materiales y la expresión cultural de nuestro mundo, tan distinto de Europa y los Estados Unidos. Creo que estos principios siguen hoy, en el nuevo siglo, más vigentes que nunca, porque, al festejar en la América hispana y en Brasil recientemente los 500 años del Descubrimiento y la colonización, debemos realizar ahora una acción de descolonización, no ya de España y Portugal sino de los Estados Unidos. Con el neoliberalismo y la globalización, América ha caído en una aguda dependencia de estilo de vida, consumismo, economicismo, egoismo, modas frívolas, abandono de los proyectos sociales del Estado, etc., forjándose un sistema de valores que no nos representa y nos despoja de los componentes culturales y las aspiraciones sociales por las que nuestros pueblos han luchado a lo largo de siglos. En este sentido, mis concepciones de la arquitectura han estado siempre enraizadas en valores estéticos asociados a la felicidad del pueblo, a su bienestar espiritual, que desafortunadamente no siempre ha estado acompañado por su bienestar material. Tenemos que luchar en este siglo nuevo para recuperar la identidad que nos quieren quitar, y forjar nosotros mismos el futuro; no dejar que este dependa de decisiones ajenas a la voluntad de nuestros pueblos.

C.– Río de Janeiro es una ciudad en la cual la naturaleza prima sobre la acción del hombre a pesar de tanta maldad y destrucción ejercida sobre ella: recordemos que a comienzos de siglo fueron eliminados algunos morros tradicionales, alterando las referencias "naturales" del paisaje en el centro. La configuración sinuosa de su bahía, la dulzura de las colinas circundantes y la exuberancia carnosa de la vegetación la hacen única en el mundo. Resultan escasos los ejemplos urbanos en los cuales acontece que se está en lo alto de una colina, en un tupido bosque tropical, y en pocos minutos uno llega a la blanca playa frente al mar. Hasta los años treinta –durante mi niñez y juventud–, la arquitectura mantenía una relación armoniosa con el paisaje; no se imponía sobre él, sino que se adecuaba a esa presencia tan incisiva. No es casual que Le Corbusier, apenas entró en la bahía de Guanabara, dibujara persistentemente en sus cuadernos de viajes las ondulantes curvas de los morros. Me viene a la mente el carácter tranquilo y acogedor de los diferentes barrios. En el centro histórico todavía subsistían las calles y casas coloniales; proliferaban bares y cafetines en los cuales los transeúntes se detenían a dialogar. Era habitual bajarse del *bonde* en cualquier lugar, y caminar pausadamente por las estrechas calles: rua do Ouvidor, do Carioca, do Rosário. En el barrio de Laranjeiras, donde se encontraba la casa de mis padres, las residencias se alineaban a lo largo de anchas vías con frondosos árboles. Cuando niños, pasábamos nuestras vacaciones de verano en Copacabana, que constituía una opción alternativa a Petrópolis, con sus arenas extendidas por

más de cien metros. El mar, con el ir y venir de los barcos y lanchas, constituía un espectáculo visible permanentemente desde la ciudad. En aquel entonces se podía recorrer en carro el borde de la costa desde Copacabana hasta el centro, siempre en contacto con el paisaje marino.

D.– Río es una ciudad que ha envejecido mal. La especulación y la construcción indiscriminada de edificios altos acabó con gran parte de la belleza natural: por ejemplo, en San Conrado, el bosque bajaba ininterrumpido desde las lomas hasta la playa. Hoy, ese lugar está lleno de bloques de departamentos. También en el centro poco queda del contexto histórico todavía visible hace medio siglo. Pienso que si ya en los años cuarenta se hubiese imaginado la posibilidad de urbanizar la Barra de Tijuca, quizás esos vetustos edificios no se hubieran demolido. Una solución similar a lo que ocurrió en París, donde la ciudad "moderna" de oficinas y rascacielos se construyó en La Défénse, lejos del tejido tradicional. También se perdió el contacto directo con el mar. En Copacabana, uno salía de la casa y cruzaba tranquilamente a pie en dirección a la playa. Ahora, la presencia de una vía de tránsito rápido para los automóviles dificulta a los peatones el acceso al mar. Si bien es muy bello el diseño de Burle Marx para el Aterro de Flamengo, se creó un espacio neutro que impide la vista del paisaje marino. La densificación de los edificios de departamentos formó una muralla en Capacabana, Botafogo y Flamengo, que niega a gran parte de los habitantes las vivencias de las bellezas naturales de Río. Por eso, cuando proyecté la Fundación Getúlio Vargas (1955) en la playa de Botafogo, coloqué el edificio perpendicular a la costa, para que los residentes de las calles interiores también tuvieran acceso al panorama marítimo. Primero fui criticado por esa solución; luego, otras construcciones adoptaron un esquema similar. *(R.S.: Por ejemplo, el conjunto de oficinas República Argentina, situado a pocos metros de distancia.)*

E.– Resulta loable la recuperación de los valores culturales de la ciudad relacionados con las aspiraciones diversificadas de sus habitantes. Aunque quizás, los mayores problemas a resolver en Río sean la creación de servicios para los moradores de los barrios populares, abrir fuentes de trabajo, mejorar las condiciones de vida en las *favelas*. Creo que estos objetivos resultan prioritarios, más que el realizar gastos millonarios para las inciertas Olimpíadas del 2004. Al intervenir en los barrios debe alcanzarse un equilibrio entre los elementos arquitectónicos y paisajísticos existentes y las nuevas propuestas. No estoy en contra de la libertad creativa ni de la integración entre lo viejo y lo nuevo, como lo demostré en mi propuesta para la Plaça XV. Pero considero que algunas soluciones deben ser más decantadas. Por ejemplo, en el centro histórico se han rescatado las fachadas de los edificios coloniales, pero poco ha cambiado a nivel del peatón, donde los negocios "modernos" mantienen la fealdad de las vulgares vitrinas y los agresivos anuncios publicitarios. La gente no camina mirando hacia lo alto, sino que sus percepciones se desarrollan al nivel de la calle, cuya expresión estética es la primera que necesita transformarse. Tampoco resultó lograda la salida del túnel que comunica Botafogo con Copacabana, a lo largo de la avenida Princesa Isabel. La entrada a este barrio tan famoso y representativo de la ciudad debía tener un carácter más libre y acorde a las formas sinuosas que caracterizan su arquitectura, y no ese esquema rígido y severo establecido por los muros lineales de granito.

F.– Soy un entusiasta de las viejas ciudades que poseen una estructura homogénea y continua. Recientemente estuve en Lisboa y admiré sus barrios históricos, tan coherentes, ordenados, limpios. Es lamentable que le hayan introducido unas torres posmodernas, que dañan la armonía del paisaje urbano. París sigue siendo un ejemplo universal del respeto que arquitectos y urbanistas tienen por el entorno construido. Recuerdo haber leído que en el pasado, al erigirse un palacio frente a una plaza –creo que era Place Vendôme–, se proyectaron todas las fachadas que la

rodeaban para garantizar la unidad del conjunto. Hoy, en el caos de la metrópolis contemporánea, se ha perdido el vínculo entre edificio y ciudad: cada uno hace lo que le da la gana. La ciudad es una sumatoria de edificios buenos, regulares y malos. Por ello el creador debe imaginar una obra original, que implique una ruptura con la mediocridad circundante, y al mismo tiempo capaz de generar un símbolo cultural para los habitantes que les despierte intriga y sorpresa. No existe arte ni belleza sin sorpresa. Es lo que intenté hacer cada vez que diseñé dentro de la ciudad, sin negar las preexistencias ambientales: por ejemplo, el edificio Copan en San Pablo; la sede del PCF en París; la sede de L'Humanité en Saint Denis (allí fueron los reglamentos municipales los que establecieron algunas pautas del edificio); el Centro Cultural en Le Havre, concebido en antítesis con la rígida severidad del entorno.

G.– En las condiciones sociales y económicas que dominan en las urbes contemporáneas, regidas por la especulación, por el deseo de ganar dinero rápido, por la escasa cultura de los empresarios, por el desinterés de los políticos respecto de la ciudad, solo se pueden tener gestos o indicaciones en el momento en que aparece la posibilidad de materializarlos. En Río, cuando finalmente se decidió insertar la propuesta del Ministerio de Educación y Salud en el centro administrativo –Le Corbusier sugería ubicarlo aislado en un terreno de Glória–, para contraponernos a las masas compactas de los edificios monumentales circundantes, levantamos el volumen principal con pilotis de diez metros de altura, para crear un espacio libre, un pulmón verde, un tránsito abierto a los peatones, que aligerara las tensiones producidas por el calor y la falta de ventilación en las angostas calles. Aunque en realidad considero que este edificio no es una expresión propia de la arquitectura brasileña, sino obra del talento de Le Corbusier. Recientemente hubo otro intento de organizar un espacio urbano nuevo, representativo de las necesarias relaciones entre arquitectura y paisaje, al proponerse la expansión de Río en la Barra de Tijuca, pero la iniciativa fracasó bajo la presión de los especuladores y dueños de tierras, más interesados en la venta de sus propiedades que en la articulación de un conjunto residencial homogéneo. Es imposible luchar contra las exigencias del poder inmobiliario.

H.– Siempre enfaticé el estrecho vínculo entre arquitectura y naturaleza. Considero que la misión del diseñador es proyectar un ambiente generador de felicidad cotidiana en la fugacidad de la vida del hombre. Pero este habita restringido por normas que impone la vida social, a veces no deseadas ni aceptadas. Entonces se produce la crisis, el rechazo de las restricciones impuestas por la precariedad del medio urbano. La búsqueda de integración, de contactos, de hermandad solidaria entre las personas debería primar sobre el aislamiento y la separación. El sistema actual de urbanización privilegia más esta tendencia individualista basada en la autonomía e introversión de las funciones: por ejemplo, la proliferación de los *shopping centers* y de los condominios cerrados. En realidad, resultó una deformación del intento de superar las deficiencias de la ciudad tradicional, propuesto en los años treinta por los europeos, luego plasmada en la Carta de Atenas y en las iniciativas del CIAM. Lúcio Costa aplicó esos principios en Brasilia, única ciudad capital en el mundo acorde ortodoxamente con los enunciados urbanos del Movimiento Moderno. Pero hoy, con los años transcurridos, la realidad demostró que la experiencia no resultó totalmente exitosa. Ese esquema de trazado demasiado abierto no favorece el encuentro de las personas ni la dinámica circulatoria de los peatones. Todo desplazamiento deber realizarse en automóvil. Por ejemplo, compare el Eje Monumental, siempre desierto de personas y lleno de vehículos, con los Champs Elysées de París, tan poblados de gente caminando pausadamente, cuya vida social intensa posee el atractivo de infinitas tiendas y espectáculos culturales. Tampoco resulta viable la monofuncionalidad urbana –el carácter básicamente político y administrativo de Brasilia–, al no existir una diversificación de actividades que otorguen dinamismo y movimiento a la ciudad. El poder político no puede estar aislado del contacto directo con el pueblo; los

dirigentes deben sentir cotidianamente el pulsar de la opinión pública en la vida citadina. Creo que ya esas ideas no volverán más a concretarse en el futuro.

I.– Estoy muy impresionado por la repercusión que ha tenido el museo. En el primer mes lo visitaron 40 mil personas. Esto refuerza mi convicción de la importancia que asume socialmente la obra de arte, la originalidad y el factor sorpresa. La gente experimenta sensaciones y percepciones inéditas, que le producen curiosidad, placer y alegría. Por ello, además de resolver los aspectos funcionales requeridos por una galería de arte, quise hacer una flor abstracta, suspendida en el imponente paisaje de la bahía, que resaltara en su blancura frente al azul del cielo y del mar. Este edificio promovido por el Município de Niterói, es una expresión de las posibilidades de la técnica del hormigón armado, material que desde las obras de Pampulha en Belo Horizonte decidí utilizar en términos anticonvencionales. Concibo el aporte brasileño a la arquitectura mundial como una explosión de originalidad e innovación tropical en las propuestas formales y espaciales. Nuestro pasado es pobre en realizaciones; solo tenemos algunos monumentos reflejo de los estilos y corrientes imperantes en Portugal. La identidad que nos caracteriza está más cerca de las modestas construcciones vernáculas que de los monumentos urbanos. No tenemos las mismas ataduras con el pasado que restringen a los arquitectos europeos. Los vínculos que asumimos están más próximos a la naturaleza, al paisaje, a las posibilidades inéditas de los nuevos materiales que a la herencia histórica. Mi proximidad al barroco no es "estilística" sino conceptual, admirado por las fantasías inventivas de aquellos artistas, a pesar de trabajar con técnicas tradicionales. De allí la timidez que encuentro en las búsquedas de algunos maestros del Movimiento Moderno, en esa obsesión por las formas cúbicas, como es el caso de Gropius o Mies van der Rohe. Podemos, desprejuicidamente, hacer el pasado del mañana y usar la tecnología moderna en el máximo de sus potencialidades para conquistar el espacio con originalidad. Esta fue la gran lección de Le Corbusier, siempre reacio a prolongar lo existente y volcado hacia la innovación y el progreso. Siguiendo su ejemplo me sentí libre de restricciones al proyectar mis obras, en particular los edificios gubernamentales o culturales, en los cuales se debía expresar las esperanzas y la creatividad existentes en nuestro país.

J.– A pesar de todas las contradicciones que nos angustian en este fin de siglo, soy optimista. Creo en la especie humana, en el persistente deseo de construir un futuro mejor. La historia del hombre y de su cultura es tan larga que nosotros vivimos solo un momento fugaz, casi virtual. Dejamos un rastro y luego desaparecemos, ilusionados con que sea lo más significativo posible para nuestros semejantes. La vida es una constante antítesis entre el bien y el mal, entre la alegría y el sufrimiento. Tenemos dos ejemplos de luchadores, que en las condiciones más adversas y cerradas imaginaron un destello de esperanza que iluminaba el futuro: recluidos por décadas en las cárceles fascistas y racistas, Antonio Gramsci en Italia y Nelson Mandela en África del Sur, no desfallecieron ante la adversidad que enfrentaron. Recuérdese el pueblo vietnamita, que escribió uno de los capítulos más heroicos e inolvidables de la historia humana contemporánea. Ahora, con fe en el porvenir, está reconstruyendo sus ciudades. Es para mi un gran honor y emoción haber recibido hace unos días la invitación para proyectar la Casa de Huéspedes de Hanoi. Espero que la arquitectura brasileña, como un fragmento de la arquitectura universal, pueda estar presente en aquel lejano país. A las puertas del siglo XXI, ser realista, creativo y optimista es mi consejo a las jóvenes generaciones de arquitectos.

Ilustraciones: Complejo del Congreso Nacional, Cámara de Diputados y Senadores y monumento en la Plaza de los Tres Poderes, Oscar Niemeyer, Brasilia, 1958-1960.


Niemeyer

El fin de la ciudad

Arq. Franco Purini [*]

CONFERENCIA MAGISTRAL PRONUNCIADA EN LA FADU/UBA EL 4 DE MAYO DE 2000. VERSIÓN ESCRITA DEL AUTOR.

Delante nuestro estaban los famosos rascacielos de la Vieja New York, una selva de monolitos rectangulares de cientos de metros de altura. Algunos estaban casi intactos, transformados en gigantescas y lóbregas lápidas mortuorias por una inmaterial luz azul que todo lo envolvía. Otros estaban destripados por las explosiones y eran un montón de vigas y de cemento. Otros más tenían paredes hechas casi exclusivamente de vidrio, y en gran medida, eran ahora laberintos aéreos de estructuras portantes y plataformas, y por aquí y por allá la luz se encendía en secciones intactas de fachadas. Y, mucho más arriba de los techos de los rascacielos más altos, aparecía la superficie de la Cúpula Fuller, enorme, de vidrio azul.

Norman Spinrad,
El continente perdido.

La ciudad fábrica, la ciudad del capital, la ciudad por partes, la ciudad *collage*, la ciudad de lata, la ciudad de cuarzo, la ciudad de los *bytes*; o también la ciudad instantánea, análoga, frontal, física, invisible, visible, dialéctica, difusa, bella, genérica, atópica, global, narcótica, deshecha, digital, banal, variable: pareciera que la ciudad ya no tiene consistencia sino a través de una serie de adjetivos que la especifican y le confieren una esencia tendenciosa, sometiéndola a un proceso de constante e indetenible pérdida de identidad. Desde hace ya tiempo, la ciudad está sufriendo una verdadera y real hemorragia de significados, de perspectivas interpretativas y de recursos que la transforman en un proceso entrópico que hace cada vez más difícil pensar el proyecto urbano como un cuerpo de teorías y de prácticas dotado de una verdadera solidez.

Definir hoy qué es una ciudad es un objetivo imposible, que se resuelve por medio de una

[*] Profesor de la Facultad de Arquitectura Reggio Calabria, Roma y actualmente profesor en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia.

fenomenología contrastante y casual donde confluyen una pluralidad de narraciones equivalentes: considerada tanto como un sistema metropolitano de fragmentos entre sí incoherentes, o como una dispersión multipolar, en la cual las tradicionales categorías analíticas se disuelven, o como pura sumatoria de incidentes contextuales, parece ya imposible plantear hipótesis sobre la existencia de una disciplina que investigue su naturaleza o su evolución y que presente suficientes elementos de caracterización teórica o de credibilidad descriptiva.

Tampoco parecieran decir nada nuevo las interpretaciones de la ciudad que se derivan de la dialéctica entre tipología edilicia y morfología urbana, si bien algunos de los defensores de esta línea buscan adaptar sus esquemas conceptuales a las nuevas realidades metropolitanas por medio de un discutible sincretismo entre esquemas teóricos inconciliables, que a menudo dan lugar a resultados paradojales. No logran elaborar modelos realmente convincentes ni siquiera aquellos que enfocan la ciudad desde el punto de vista de la multiplicidad, de la exégesis estética, de los no lugares, de las prácticas de la travesía, de la exploración de los *terrains vagues*, de los paisajes híbridos o desde una imprecisa interescala. No logran, en realidad, una lectura estructurada de los mismos procesos formativos que son el objeto de su investigación.

Aún las aproximaciones al tema de la ciudad que hacen propias las dimensiones del arte, asumiendo los modos del procedimiento de la *performance* y que dan lugar a arquitecturas espectaculares, producen otro arte antes que nuevas posibilidades de comprender la naturaleza y la orientación de los fenómenos urbanos. Ni siquiera obtienen mejores resultados aquellos que conciben la ciudad como evento comunicativo. El resultado de esta identificación entre ciudad y dispositivo señaléctico es una hipérbola ilustrativa que alimenta un infinito círculo cerrado de referencias semánticas y de amplificaciones de información.

Volviendo brevemente sobre los defensores de una visión múltiple de la ciudad, entre los cuales sobresale Rem Koolhas, puede decirse con cierta claridad que la idea que el arquitecto holandés propone de la metrópolis contemporánea es ampliamente deudora de la hipótesis de que existe una estrecha equivalencia entre realidad y mercado. Una equivalencia que se pone como fundamento ideológico de una construcción disciplinar demasiado entusiasmada y adherente a las lógicas comerciales. Obviamente estas no pueden incluir en su interior los elementos de una crítica sobre la manera de ser de los asentamientos contemporáneos auténticamente liberada de la economía política, que hace de la diferencia un simple ingrediente de un proyecto que ya no se impone obstáculos internos, motivaciones divergentes ni conductas imprevistas. Pensar que la realidad es solo el mercado se configura como una nuevo conformismo, en el cual cualquier operación urbana encuentra su propia justificación solo por el hecho de responder a procesos de naturaleza esencialmente económica. Al mismo tiempo, la hiperdescripción, la hipermedición y la hipersubdivisión del mundo han causado la extinción tanto del lugar conceptual de lo exótico –espacio de una regeneración de la fantasía y del deseo que solo puede darse en un paisaje primario–, como de lo aventuroso, como campo de despliegue de una actividad novedosa, en desmedro de aquel sentido heroico y pionero que caracteriza la Broadcare de Frank Lloyd Wrigth.

Se trata de un espíritu colonial en el sentido más profundo del término, que muchos piensan encontrar en la dimensión infinita de la red –sobre lo que volveremos más adelante–, mientras que otros creen descubrir un nuevo exotismo en los desiertos metropolitanos, hoy tan mitificados, espacios de una ambigua estética del peligro que recupera lejanas pero todavía operantes sugestiones románticas.

Una triple condición

El panorama que hemos delineado, que caracteriza la idea de ciudad desarticulada en un gran número de excepciones separadas de su identidad, se proyecta sobre una condición compleja que tiene más de un carácter novedoso, y que aumenta la dificultad de pensarla todavía como algo reconocible.

Esta condición tiene que ver, en primer tér-



mino, con la globalización, que produce una situación ambivalente. Por un lado, la ciudad es negada dentro del proceso de radical desterritorialización del mundo y, por el otro, se la confirma como protagonista de una nueva geografía que la ve coincidir con distritos territoriales autónomos. El mundo global ya no es el mundo de los Estados sino el mundo de las ciudades, ciudades en competencia que se proponen como otras fronteras. Cada una de ellas reivindica un primado propio en función de la unidad, en el contexto de una homologación universal de contenidos culturales, de procesos productivos, de materiales informáticos.

A esta ambivalencia, en la que podemos ubicar lo que Massimo Ilardi ha definido como la miseria de la ciudadanía, o también el hecho abstracto y no esencial de la identidad y de la pertenencia, una duplicidad cuyos resultados deberían indagarse por no ser ajenos a las modificaciones de la idea de proyecto urbano, es necesario agregar una nueva polaridad, la tensión entre realidad y virtualidad. Existe desde hace un tiempo una duplicación de la ciudad en la metáfora de la red. Una ciudad en la red que se expresa por medio de intervenciones inmateriales que existen, por ahora, solo en el espacio digital, esperando interferir con el espacio real.

Finalmente, la idea de ciudad aparece hoy atravesada en cada uno de sus aspectos por la dupla verdadero/falso, una dialéctica donde prevalece el simulacro respecto de lo auténtico, la copia respecto del original. Un análisis de la influencia de esta relación sobre el proyecto urbano y arquitectónico también podría llevarnos a resultados interesantes.

La escala

Entre las ideas del fin de la ciudad, en cuanto modelo teórico que implica la imposibilidad del análisis de los fenómenos urbanos como punto de partida, está la de escala, uno de los lugares centrales del proyecto moderno, que parece dirigirse hacia una segura declinación, ya que hoy aparece como una construcción teórica vaciada de cualquier fundamento cierto.

La declinación escalar que plasmó la arquitectura del siglo XX, de Le Corbusier a Walter Gropius, de Ludovico Quaroni a Manfredo Tafuri, quien formuló con la tríada urbanismo, *town design*, arquitectura, la sucesión decreciente de los ámbitos operativos a disposición del proyectista, retomaba en sentido analógico la compartimentación del mundo implícita en la producción industrial, con sus ciclos de alcance diferentes. Poco importa si las diferentes escalas –umbrales dimensionales, cada uno de los cuales individualizaba un preciso entorno lingüístico– dialogasen entre ellas a través de una ósmosis métrica y temática entre los diferentes niveles de escritura arquitectónica. Lo importante es que la idea de escala, en la que aparece como elemento esencial una principio cuantitativo, se proponía como un factor de división de aquello que es intrínsecamente unitario y continuo, o sea, el mundo físico. Obviamente, tal unidad no podrá ser repensada bajo la forma de una totalidad orgánica absoluta, como algo homogéneo y compacto, sino que deberá plantearse en términos de un sistema de relaciones abierto y conflictivo, dotado de un reconocimiento articulado y cambiante. Practicar una indiferencia escalar como crítica previa a la separación del mundo inducida por su subdivisión en diferentes universos lingüísticos –a la tríada tafuriana anteriormente mencionada debemos agregar el amplio campo de los objetos de uso, el diseño industrial– puede constituir un buen inicio con relación a la superación consciente de aquella ruptura de la continuidad que ha implicado para el arquitecto la pérdida, por suerte no definitiva, de una mirada sobre la realidad todavía capaz de ver la totalidad. Carl, uno de los personajes de la novela *El mar llega a medianoche* de Steve Erickson, consume toda su vida en construir una serie de mapas urbanos de todo tipo, en la búsqueda de una unidad total de la ciudad, objetivo cuya propia obsesión descriptiva la está negando. Justamente, ver la totalidad es imposible si se quiere continuar haciendo referencia a los instrumentos que han contribuido a destruirla.

Una mirada particular

En la fase actual de transición entre el eclipse de la idea de escala y una renovada uni-



dad de la representación proyectual del mundo, es necesario tener en cuenta un hecho que se ha producido recientemente: una singular disociación en la mirada del arquitecto. A la capacidad de ver lo infinitamente lejano se opone, de hecho, la actitud de descubrir por medio de una distancia cercana las más pequeñas articulaciones de la realidad física. Resulta de esto una especie de estrabismo, que desprecia esa visión intermedia que para toda la modernidad había identificado la constitución dimensional del edificio.

La mirada se pierde, entonces, entre una imagen cósmica y una figuración miniaturista, campos de expresión de una misma energía formal, de los cual aparecen, como emblemas antitéticos, las aglomeraciones estelares –no casualmente convertidas en la metáfora más usada para la ciudad contemporánea– y las máquinas construidas por la microtecnología, objetos de tal pequeñez que son capaces de penetrar dentro del interior de las células que componen los tejidos orgánicos.

Una consecuencia

El fin de la ciudad en cuanto sistema con una identidad cierta, capaz de expresar un sistema de diferencias entendidas como valores y no como accidentes discursivos ni como una mera particularidad estructural, ha producido un importante efecto: la sobreexposición del proyecto urbano. A este, que por otra parte, tiende cada vez más a superponerse al proyecto arquitectónico hasta coincidir con él, se le requiere garantizar una coherencia de conjunto que la ciudad ya no está en grado de asegurar.

El proyecto urbano se encuentra así con el deber de desarrollar una función sustituta, que lo lleva a ampliar artificialmente su campo temático y sus aspectos decisionales, invadiendo lugares a menudo ajenos a su radio de acción. De este modo se crean expectativas que no pueden encontrar respuestas positivas; se confunden roles y competencias; se determinan objetivos impropios, cuya imposibilidad de logro es causa de desconfianza en cuanto a las posibilidades de una modificación orientada de la ciudad.

Tal sobreexposición del proyecto urbano se manifiesta de diferentes maneras. Bastará recordar solo aquella retórica de la innovación que, a partir de los nuevos recursos ofrecidos al proyecto urbano por el mundo digital, pretende anunciar una verdadera y propia revolución en el pensamiento urbano y arquitectónico, definida por el pasaje de un mundo de conexiones discontinuas y, por ende, separables y analizables una por una, al de una continuidad plástico-espacial que hace de esta nueva totalidad de la forma su principio y también su finalidad.

Contemporáneamente, el urbanismo –y el caso de Bernardo Secchi es en este sentido ejemplar– tiende a salirse de los propios confines para confluir en el proyecto arquitectónico a través de un recorrido que lo lleva a ver en el terreno la intersección entre el soporte topográfico interpretado como bajorrelieve, un basamento o el relleno de una naturaleza muerta y las arquitecturas que en el futuro se apoyarán en él, consideradas como presencias dotadas de una intensidad formal menor. Se trata de coordinar dos temporalidades: la de un suelo diseñado que se hace paisaje y que, por lo tanto, alude a una duración histórica, en la cual se recuperan permanencias y persistencias –también Bruno Zevi había hablado recientemente del paisajismo en cuanto modelación plástica de la tierra como ámbito en el que finalmente se disuelve la arquitectura–, y la del objeto arquitectónico, concebido con una perspectiva más inmediata, tendencialmente efímera.

Estas dos temporalidades aparecen de esta manera separadas, en oposición al urbanismo clásico –pensemos en la obra de Luigi Piccinato o en las teorías, entre sí diferentes pero con finalidades idénticas, de Ludovico Quaroni, Saverio Muratori, Giuseppe Samonà– que quería recomponerlas en una unidad superior, en una concordia de fases que se hacía metáfora directa de un poder orgánico sobre la ciudad. Convertido *tout court* en proyecto arquitectónico, el urbanismo parece abandonar también la ciudad, si bien el fantasma conceptual del terreno y el peso de la planta que se le superpone buscan conservar todavía una ambigua relación con aquella.

Una búsqueda

Desde una perspectiva experimental y con una óptica innovativa que no se ponga límites o condicionamientos, plantear el fin de la ciudad como escenario de un nuevo horizonte operativo se presenta como un camino de búsqueda promisorio.

Pensar el fin de la ciudad tiene, de hecho, consecuencias importantes. Por ejemplo, la de ofrecer a la imaginación los recursos derivados de una figura conceptual, una arqueología de la ciudad contemporánea, capaz de restituir a los elementos que conforman los actuales sistemas de inserción aquella lejanía con respecto a la mirada analítica que sus procesos de modificación, cada vez más acelerados, están progresivamente negando.

Ver la ciudad del presente como un depósito de signos enigmáticos estratificados permite, de hecho, dotarse de un nuevo espacio analítico, un espacio que hoy se ha convertido en impracticable por la sumatoria exagerada e instantánea de un número infinito de informaciones. Al mismo tiempo, considerar como arqueología a la ciudad actual permitiría a las técnicas de intervención sobre ella recobrar aquella concreción que hoy solo las disciplinas de la conservación poseen, si bien el punto de vista que aquí se sostiene es incompatible con aquel que entiende la ciudad histórica como una única obra de arte que debe de quedar intacta, solo operable para mantenerla tal cual está. Desde este punto de vista, el fragmento aparece como intersección entre lo inconmensurable y lo mensurable, entre la integridad y su pérdida, entre la larga duración temporal y lo instantáneo. Como lugar de un incidente analítico y no tanto como pretexto para una reflexión de matriz literaria, estetizante, sobre el tiempo que todo borra, el fragmento se configura como un relato final que es testimonio parcial y alusivo de la construcción de la ciudad, y puede revelar mejor, de cuanto lo pueda hacer el estudio de un conjunto urbano-naturaleza, momentos, contradicciones de la evolución del habitar humano. La ciudad, entonces, como cultivo de ruinas urbanas, de inserciones sucesivas, de restos de paisajes urbanos.

En realidad, también la ciudad moderna había nacido a fines del siglo XVIII de empujar la ciudad de ese momento hacia la arqueología, como nos recuerdan las pinturas visionarias de Hubert Robert y los grabados de Piranesi. Además, en esta perspectiva, el pasado no es importante. Es importante, en cambio, el futuro como pasado, de la forma en que esta inversión creativa está presente en el bellísimo cuento de Bruce Sterling, "El continuum de Geernsback".

El fin de la ciudad vuelve a plantear, en su sentido más pleno, el tema del lenguaje arquitectónico, el único lugar en el que cualquier ámbito proyectual presenta su momento de verdad, el espacio de una inversión heterotópica de cualquier interpretación urbana. Un lenguaje que desconcierta por su imprevisibilidad, por su complejidad irreductible a cualquier esquematismo, por su carga fundamentalmente desestabilizante, caracteres que el proyecto urbano ha siempre intentado neutralizar y conducir al campo de las expresiones previsibles. En el momento en el cual se plantea la hipótesis de que la ciudad ha terminado, esta puede transmutarse en su simulacro concentrado, en su ideograma, en la concentración de elementos evolutivos expresados bajo forma de un esquema icástico. Delante de este núcleo, expresión de una forma *urbis* a interrogar como principio genético, se recorta, aislado, el lenguaje arquitectónico y su representación; o sea, el objeto, ya esté elevado hacia el cielo o extendido sobre el suelo en un encuentro empático con el terreno. Tal vez solo un nuevo momento generativo que investigue el lenguaje arquitectónico en sus definiciones primarias pueda dar todavía sentido a una ciudad que solo a través de la arqueología del propio presente restituya a quienes intentan continuarla, una realidad que no dependa totalmente de la propia dispersión descriptiva. ct

Traducción: Arq. Julio Valentino.

Ilustracion: La condizione dell' apprendimento, dibujo del autor, 1984.

Buenos Aires. Parques urbanos

Arq. Marcelo Vila [*]



En diferentes momentos de la historia de Buenos Aires se ha reflexionado sobre el carácter del espacio público, su condición y su articulación.

Esta posibilidad, que reaparece con la democracia, vuelve a poner el centro de la reflexión en los escenarios públicos, como lugares de construcción de la memoria urbana.

Específicamente, en el área de Capital Federal, esta posibilidad se sostiene gracias a una situación de riqueza comparada en su presupuesto, medida en dólares por habitante, superior a la del suburbio y la periferia y altamente superior a la mayoría de las provincias, lo cual favorece la posibilidad de reflexionar sobre el carácter del espacio público, cuando otros discuten acerca de sus infraestructuras básicas y otros acerca de la ocupación del suelo.

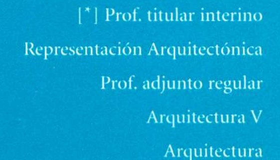
La misma rigurosidad y profundidad deberían caracterizar a estas acciones, que no son más que tres momentos en el desarrollo y evolución del suelo urbano.

Fijar los parámetros y la forma de ocupación del suelo público y privado, dotarlos de la infraestructura necesaria y definir el carácter del espacio público son el soporte necesario para que la acción privada construya el otro momento de la ciudad, en términos urbanos.

Decidida la acción sobre el espacio público, dos cualidades esenciales, como valores agregados, deberían definir su condición: en primer lugar, el sistema de articulación del conjunto de acciones particulares y en segundo lugar, su imagen contundente y homogénea.

El sistema de articulación: la comprensión de una lógica global

Como soporte de las acciones particulares, debería ejecutarse un sistema de articulación que vincule, englobe y potencie los par-



[*] Prof. titular interino
Representación Arquitectónica
Prof. adjunto regular
Arquitectura V
Arquitectura
FADU/UBA

ques, los paseos y las plazas.

Según esta lógica, el conjunto de parques existentes y de nuevos parques hacia el río y el riachuelo que podría tener la ciudad se articularía en una estructura única que resolvería el sistema de borde sobre tres caras, quedando la avenida General Paz, corredor fuelle verde, como cuarto frente.

Si se define un primer tramo que vincule (hacia el Norte) la costanera de Vicente López y resuelva el carácter insular de la costa hasta el área de los carritos, un segundo tramo debería resolver el frente expuesto al río hasta el puerto; un tercero, el área de Puerto Madero y su crecimiento hacia el Sur; un cuarto, la boca del Riachuelo y su cuenca natural hasta Puente Alsina, y un quinto, el cauce rectificado hasta Puente de la Noria y su área de influencia (ver ilustración 1).

Pensado en estos términos, el sistema de posibles parques sumados a los ya existentes contaría con un soporte articulado que le daría unidad, vinculando explícitamente desde un lugar natural y específico el desarrollo del área sur a la pieza central. Áreas vacantes sumadas a una estructura que las articula con otra de gran dinámica urbana definirían un suelo muy apto para el crecimiento y la inversión.

La posibilidad de recorrer este sistema articulado desde la Puerta norte, el Parque de la Memoria (hoy lamentablemente Parque de los Niños), hasta un futuro parque en Puente de la Noria, requiere acción sobre los tramos y la definitiva articulación estos.

La imagen homogénea: construcción del imaginario

El segundo aspecto decisivo refiere a la consolidación de una imagen contundente y homogénea del espacio público.

Garantizar que exprese atributos de austeridad y contemporaneidad es un deber social y como tal debe ser objeto de una profunda reflexión.

Una obra es correcta cuando define su naturaleza profunda y la resuelve, el lenguaje expresa en esta línea de reflexión una postura sobre nuestro lugar "austero" y sobre nuestro tiempo "contemporáneo".

La reflexión a partir de dos proyectos

La arquitectura es una herramienta de opinión. Desde ese lugar ideológico, que necesita construirse en términos materiales, ya que es esta la forma en que finalmente se expresa, comienza la reflexión sobre los proyectos enunciados.

Toda obra adquiere valor en la medida en que se formula como un lugar de opinión, a partir de un programa, sobre un área de la ciudad, en un momento histórico determinado.

Pensada en estos términos, la obra pierde valor como objeto final, para transformarse en una herramienta que construye una visión comprometida sobre un lugar-tiempo. Intenta dejar huella, construir sobre la cultura. Pues es finalmente la obra, en su uso y con el paso del tiempo, la que finalmente expresa sus contenidos, lo que permanece.

Concurso de ideas para el desarrollo del Área Ciudad Universitaria[1]

A partir de un profundo análisis del sitio se verifica la necesidad de proponer, paralelamente con la resolución de los programas solicitados, un plan para el área, en lo que refiere a la continuidad del trazado costanero hacia el Norte.

Es posible realizar una lectura transversal de la relación entre la costa y la llegada de la ciudad al río. Esta aproximación se verifica desde dos caminos de reflexión convergentes.

El primero surge de observar la geografía propia del borde costero. En ese sentido, desde la terminal portuaria hasta el área de los carritos existe una continuidad en la definición del borde costanero, que solo se ve alterada a partir de este punto con un sistema de costa irregular, accidentada e insular, que vuelve a retomar su característica inicial recién a la altura de Vicente López.

El segundo es un ejercicio de observación desde el territorio. Es notable cómo la definición de costa continua es coincidente con el sistema de grandes vacíos compuesto por el aeroparque y los bosques de Palermo. Por otra parte, la trama de la ciudad, con un sistema esencialmente perpendicular, tensiona la relación entre el tejido y la costa insular. De las observaciones antes señaladas, la pri-

mera decisión respecto de la escala urbana es la de priorizar y potenciar este sistema de penetraciones transversales frente a cualquier otra alternativa que tienda a continuar de manera forzada el trazado unívoco de la costanera.

Paralelamente, esta primera decisión proyectual es apoyada por una razonable lógica de gestión, dado que la Ciudad Universitaria y sus parques, el CUBA, el predio de la Policía, el futuro parque Mirador y el Triángulo del Este aparecen como unidades de gestión autónomas, con tiempos de ejecución independientes (ver ilustración 2).

Dos ideas rectoras le dan estructura y soporte general al proyecto:

1. La noción de proyectar un gran parque temático universitario.
2. La gran pieza Espigón, el bulevar sobre el que se monta la estructura principal del proyecto (ver ilustración 3).

Concurso Nuevas Áreas Verdes de Puerto Madero y Costanera Sur[2]

Ideas Ggenerales. Los dos sistemas: traza soporte y la nueva manzana

El conjunto de espacios públicos de Puerto Madero se organiza según la siguiente noción general.

Se define un primer sistema de soporte, de traza, de carácter dinámico y lineal, conformado por el conjunto de los cuatro bulevares de acceso y la Pieza Costanera, y un segundo de plazas y parques, ámbitos construidos que proponen programas específicos y nociones espaciales definidas, los dos parques y el Umbrario.

El carácter del sistema de soporte es absolutamente homogéneo, riguroso y contundente, decisión que, extendida al sistema de calles y veredas interiores de la urbanización, garantizarán que las acciones particulares sobre el tejido, edificios de firma y color particular, no transformen el área en un patio de objetos.

Por otra parte, el Umbrario y los parques sí son entendidos como acciones sobre las manzanas, y como tales se permiten otro tipo de reflexión.

La nueva manzana. Umbrario y parques: la noción del espacio interior

En esta reflexión del parque como construcción diferencial de la manzana aparece la noción de parque construido, que supone la definición de un recinto, ámbito espacial, lugar interior, con límites precisos y escala controlada.

Así, los parques conformados por unas colinas de gaviones (muros de piedra) que alojan dos plantas de estacionamiento están pensados como una caja espacial a cielo abierto, casi un edificio sin cubierta, que aloja usos y programas específicos.

La traza soporte. Costanera y bulevares: la estructura homogénea

Entendida como área de alto valor histórico y cultural para la ciudad, el trazado de la antigua Costanera Sur se identifica como un fragmento de contundente unidad espacial, que resuelve la relación entre la ciudad y el río en este sector.

Los bulevares, como grandes vestíbulos urbanos, ofician de antesalas y definen las cuatro puertas de acceso a la Pieza Costanera.

Lectura general y de partes: unidades de gestión

Los proyectos de arquitectura deben pensar desde su etapa inicial su lógica de gestión. Pensar un proyecto, independientemente de su escala o programa, supone también pensar en su ejecución y en todas las herramientas e instrumentos que el propio proyecto posee para desarrollarse. Hacer evidente esta tarea es una noción elemental en nuestro mundo globalizado, y un valor agregado que debe contener todo proyecto y que aún no está suficientemente ponderado.

Un sistema de lectura general que contenga acciones de partes es la primer reflexión en esta dirección que todo proyecto debería hacer. Las unidades de gestión, de esta manera, permiten montar sobre datos ciertos y genuinos del proyecto acciones de ejecución independientes, con cronologías superpuestas y organización de etapas más rentables.

A modo de conclusión

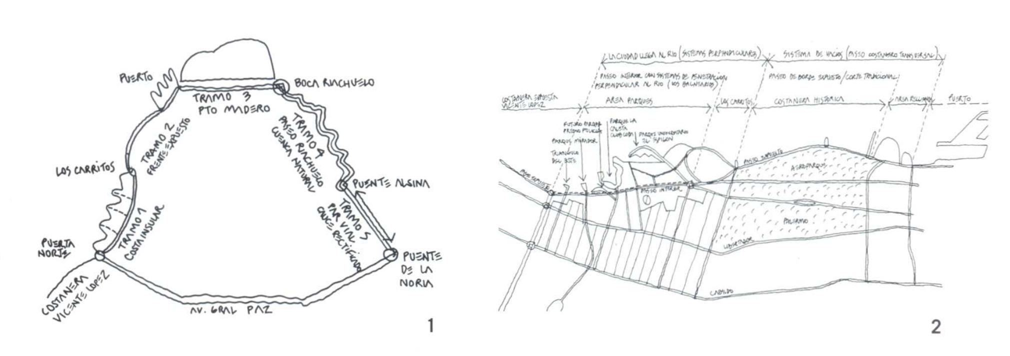
Hoy a los arquitectos, sobre todo a los de nuestra generación, nos toca el gran desafío

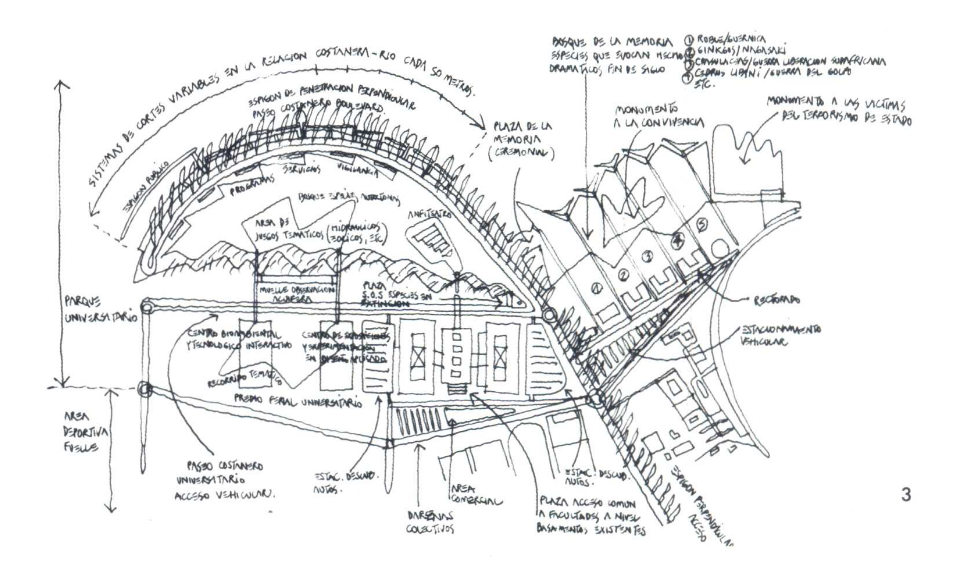
de vincular el mundo ideológico con la lógica de mercado, y en esto la educación universitaria tiene un rol decisivo.

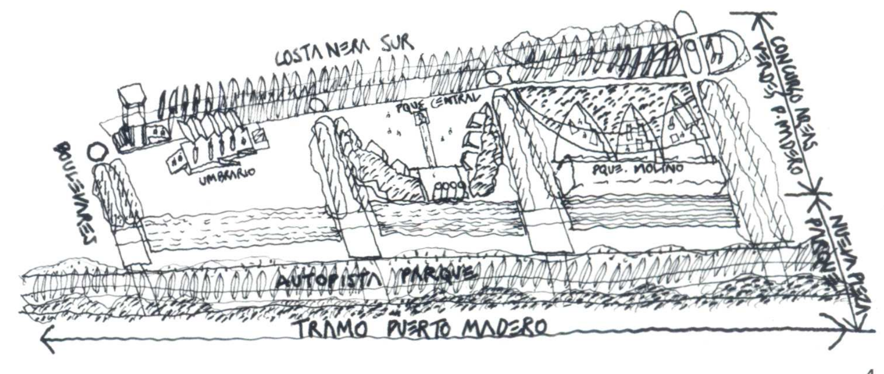
La valoración del pensamiento profundo sobre la realidad, la comprensión de sus mecanismos y el desarrollo del oficio profesional como ejercicio concreto y específico de un saber son dos visiones que, lejos de contraponerse, se complementan.

Reflexión y acción, saber qué hacer y cómo hacerlo, son las herramientas naturales de transformación de nuestro medio.

En la universidad debemos enseñar a comprender la realidad y transformarla. La arquitectura es nuestro lugar y nuestra herramienta. ɑ







[1] Concurso de ideas para el desarrollo del Área Ciudad Universitaria, 3º Premio: Arqs. Vila, Sebastián y Vila (Arq. asociado: Dal Pozzo).

[2] Concurso Nuevas Áreas Verdes de Puerto Madero y Costanera Sur, 1º Premio: Arqs. Joselevich, Novoa, Garay, Magariños, Sebastián, Vila, (Arqs. asociados: Cajide y Verdechia).

1. Buenos Aires, anillo de parques.

2. Estructura urbana del parque Ciudad Universitaria.

3. Proyecto para el parque Ciudad Universitaria.

4. Nueva pieza tramo Puerto Madero.

Crónica de una ciudad disponible

Once de mayo de mil novecientos noventa y siete

Arq. Pablo Ferreiro [*]



Kartelia, ciudad pancarta, era la última gran urbe del continente.

En otras épocas, los pocos aventurados que llegaron a conocerla por fortuitos motivos creían ver en ella bellos rasgos europeizantes, hermosas avenidas y pensados parques emborrachados de rosa en primavera.

Kartelia, por aquellos años Buenos Aires, supo ser la gran París del Sur; pero en su ambición primermundista selló su propia muerte.

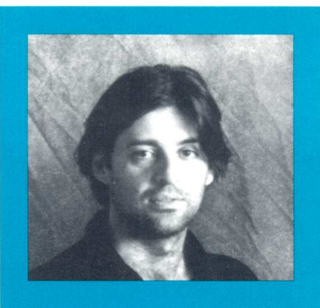
Sus líderes creyeron ver en el despiadado mercado el camino a la salvación, y fue allí donde los productos de consumo dieron rienda suelta a su voracidad.

Fue tal aquella fiebre, que sus imágenes treparon a los edificios, envolviéndolos y devorando sus ventanas, y donde no había paredes, retículas metálicas se apoderaban desordenadamente del espacio, cubriendo todo vestigio de un pasado digno.

Próceres y cúpulas abdicaron en favor de modelos y futbolistas; cornisas y gárgolas; en detergentes y matapolillas.

Inexorablemente y sin que nadie reaccionara, la marabunta tipográfica devoró sobre el fin de siglo a la bella París del Sur.

Aún hoy en la desolada Kartelia, cuentan los pocos aventurados que hurgan entre los abigarrados hierros y las gigantescas fotos pasadas de moda, se oyen extraños rumores sórdidos, quejas de bandoneones olvidados según dicen, añoranzas de la gran ciudad que dejamos ir.



[*] Prof. adjunto
Arquitectura
FADU / UBA

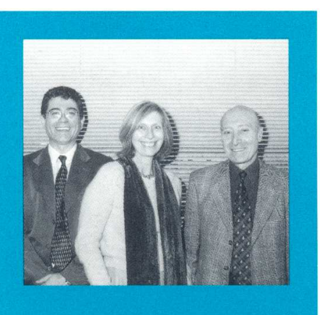
Fotografía de Lorenzo Shakespear.


CHORIPAN
CHIVITOS URUGUAYOS
EMPANADAS CASERAS

Los mapas de la memoria

El caso del barrio de Villa Devoto en Buenos Aires

Arq. Eduardo Bekinschtein [*]
Arq. Horacio Caride [**]
Dr. Ariel Gravano [***]
Arq. Margarita Gutman [****]



[*] FADU/UBA
[**] IAA/FADU/UBA/IIED-AL
[***] CONICET/UNCe
[****]IAA/FADU/UBA/IIED-AL

La ciudad subjetiva, la ciudad

Sin duda, una ciudad es tanto una manifestación física como una construcción intelectual. Dentro de la ella conviven saberes de toda clase con imaginarios y representaciones que se cruzan con los sentimientos y las emociones de las personas que la habitan. Las tradiciones, los mitos, las historias comunes o individuales y, en definitiva, la memoria urbana se manifiestan o materializan en edificios, calles o plazas que se convierten, mediante complejos procesos sociales de asimilación y selección, en referentes para la comunidad. ¿Se podría dar cuenta de ellos, de sus huellas en la trama urbana, a través de las referencias que las convocan? ¿Sería posible acceder a estos valores, por definición subjetivos, para registrarlos? Convencidos de la necesidad de contar estos conocimientos, el proyecto se basó en la importancia que reviste la incorporación de la identidad de los barrios, según sus diferentes dimensiones culturales en la planificación urbana y en los estudios de descentralización para la ciudad de Buenos Aires.

El Proyecto "Patrimonio Urbano, Memoria, Comunidad y Planeamiento" que, en su primera fase, fue ejecutado mediante un convenio celebrado entre la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA y la Secretaría de Planeamiento Urbano del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, buscó dar respuesta a estos interrogantes.

El objetivo fue la identificación de los "referentes urbanos" de las identidades barriales, según diferentes clasificaciones y categorías, con el objeto de ser incorporados en estudios y propuestas de planificación y descentralización de la ciudad. Por "referente urbano" entendemos a aquel elemento de la

ciudad con la capacidad de condensar aspectos de la memoria colectiva del lugar, producir evocaciones históricas para una comunidad determinada o sintetizar rasgos de una identidad compartida. Podría tratarse de un edificio o conjunto de edificios; una calle determinada, una manzana o una esquina; un parque, una plaza, una plazoleta, un árbol o partes de un mobiliario urbano.

El proyecto se basa en la integración de los saberes profesionales de relevamiento patrimonial arquitectónico con el conocimiento y las opiniones de los vecinos. Este breve informe da cuenta de esta segunda dimensión. Con la aplicación de una metodología de talleres participativos y entrevistas, diseñada para el tratamiento de esta temática, se buscó obtener como producto un mapa del imaginario urbano –el barrio de Villa Devoto– seleccionado como estudio de caso.

Según Alain Mons, "una ciudad metafórica se superpone a una ciudad real". A los efectos de este estudio interesa "cómo se vive la ciudad", además de "cómo se vive en la ciudad". No obstante, es necesario apartarse de la consideración de los imaginarios como meras "estrategias de apariencia". Los imaginarios urbanos –como sistema de imágenes y representaciones simbólicas referenciadas en el espacio de la ciudad– constituyen un reciente objeto de estudio de las ciencias sociales, en particular de la antropología. Surge como una necesidad desde la crítica a las posiciones reduccionistas que consideran el espacio urbano como mero ente físico. En paralelo, es preciso ponderar el valor de cambio y uso simbólico (o imaginario) que la ciudad representa como construcción histórica, más allá de ser soporte material y campo de la plusvalía económica. En la actualidad, el consumo o valor de uso público de la ciudad aparece como un derecho general en contradicción con la apropiación desigual del espacio urbano de la ciudad en el capitalismo. Esta cuestión del derecho es lo que impulsa a abordar –como objeto de estudio– las representaciones simbólicas de la ciudad que construyen los sujetos sociales, y su escala de valores acerca de las condiciones, necesidades y expectativas respecto a su vida en ella, en otras palabras, su imaginario social.

La aproximación al campo resultó de la aplicación del método antropológico de construcción de la "otredad" y, básicamente, del enfoque cualitativo, imprescindible para la recuperación de los imaginarios. Los registros articularon las vías deductiva (grilla de categorías) e inductiva (desde lo particular de las representaciones de los actores). En la metodología utilizada, tanto en la dinámica del taller como en la entrevistas individuales subyace una serie de categorías analíticas (imágenes, valores, heterogeneidad, homogeneidad, diferencia entre discursos formales y cotidianos, diferenciaciones temporales, míticas, extensionales y relaciones de identidad y pertenencia).

La construcción del mapa del imaginario barrial de Villa Devoto

El límite más fuerte ("vigoroso", diría Kevin Lynch) en el imaginario de Villa Devoto es el que lo separa de la provincia de Buenos Aires, con toda su carga de significado dentro del imaginario porteño, si bien la marca física –como barrera arquitectónica– de la avenida en sí (ya devenida autopista) resulte importante. El "distinguirse de la provincia" parecería ser un componente particular del imaginario devotense, del caso que, por ejemplo, no se da entre los barrios de Saavedra y Núñez con respecto al partido de Vicente López.

El corazón barrial, indicado por la territorialización personal de los entrevistados, resultó coincidir con el centro del Devoto histórico, avalado por la señalización de los lugares e hitos. La identidad devotense referenciada en el espacio se afirma, en primer lugar, en forma radial desde su centro histórico hacia la "periferia" y, en segunda instancia, desde un área que va del Norte, es decir, en forma envolvente respecto del centro marcado por la plaza Arenales, hasta el Sudeste y Sudoeste. En el mapa imaginario de Devoto, el centro histórico y su área cercana son concebidos como la parte de "adelante" del barrio, en tanto sus límites meridionales constituyen el "atrás" del barrio.

El mapa identitario de Devoto, referenciado en lugares con mayor peso en su imaginario, se conforma con los contenidos de las respuestas a preguntas como qué sitios del

barrio le mostraría a un visitante, qué lugares de Devoto son interesantes para el resto de la ciudad y qué lugar salvaría primero, de producirse una emergencia en el barrio. Las preferencias se acumularon en el centro histórico devotense.

El mapa de lo negativo en el barrio está representado por los lugares donde los entrevistados ubicaron la agresión (¿qué parte del barrio lo agrede?, fue la pregunta), el miedo y dónde está la mentira en el barrio. Las mayores "agresiones" expresan los devotenses recibirlas del edificio de la cárcel y, en segundo término, del ruido del tránsito y el desorden urbano, representado por el descuido de ciertas partes del barrio y por el desequilibrio entre el barrio de arboledas y casas contrastado con la presencia de algunos edificios que no armonizan con ese paisaje. El miedo se extiende como una mancha alrededor de la Cárcel y el más allá de la Avenida General Paz. Y la mentira se concentra en "los políticos" y sus promesas de mejorar el barrio. La mejora del barrio queda incluida en lo que podría llamarse la "utopía" devotense, asociada paradójicamente con el mantenimiento de la identidad barrial, referenciada en sus hitos (edificios y lugares) históricos.

Así, se revelan tres tipos de referencias urbanas del barrio de Villa Devoto:

1. Los habitantes parten de la asunción de que, desde afuera del barrio, a Villa Devoto se lo asocia solo con la cárcel, lo que hace recurrente tener que "aclarar" que ellos viven del lado de afuera de la cárcel, como especie de chiste inaugural de toda conversación con gente que no es del barrio.

2. Cuando se refieren al "adentro", en cambio, la identidad de Villa Devoto es referida en los lugares históricos y distintivos del barrio, principalmente alrededor de la plaza Arenales.

3. Desde adentro del barrio lo identifican con su propio "territorio" barrial, que coincide mayormente con el vecindario, con el entorno de algunas instituciones intermedias para los mayores y con el corredor de trayectos diarios de los jóvenes.

En términos de barrio extenso, se distinguen "tres Devotos" (aquí seguimos la nominación dada por los entrevistados, sin que signifique que son términos oficiales ni verdaderos, sino que forman parte de este imaginario):

1. Devoto "R", identificado con el "centro" del barrio, alrededor de la plaza Arenales, donde se aglutinan los lugares históricos, con límites difusos hacia el sudeste, y poblado por los "aristocráticos", al decir de algunos vecinos.

2. Devoto "C", ubicado hacia el Sur, cercano a la zona de la cárcel, con límites difusos hacia el sudeste y "que no progresa", debido a la existencia de la cárcel.

3. Devoto "Norte", cercano a Villa Pueyrredón, sin límites difusos, estigmatizado desde alguna mirada "aristocrática" y con una identidad muy definida por quienes lo habitan.

El "ser" un barrio se evidencia, dentro de estos discursos, en forma ostensiva, asociado a la idea del arraigo: "este es un barrio de verdad, donde permanecen generaciones". Otra marca del arraigo es la imagen de los fundadores del barrio: los Devoto, o el Conde Devoto, o Antonio Devoto, etc., referenciada esta fundación en el "centro de Devoto", alrededor de la plaza Arenales. Pero el componente principal es el que asocia el arraigo con la infancia del habitante de Villa Devoto y sus recuerdos.

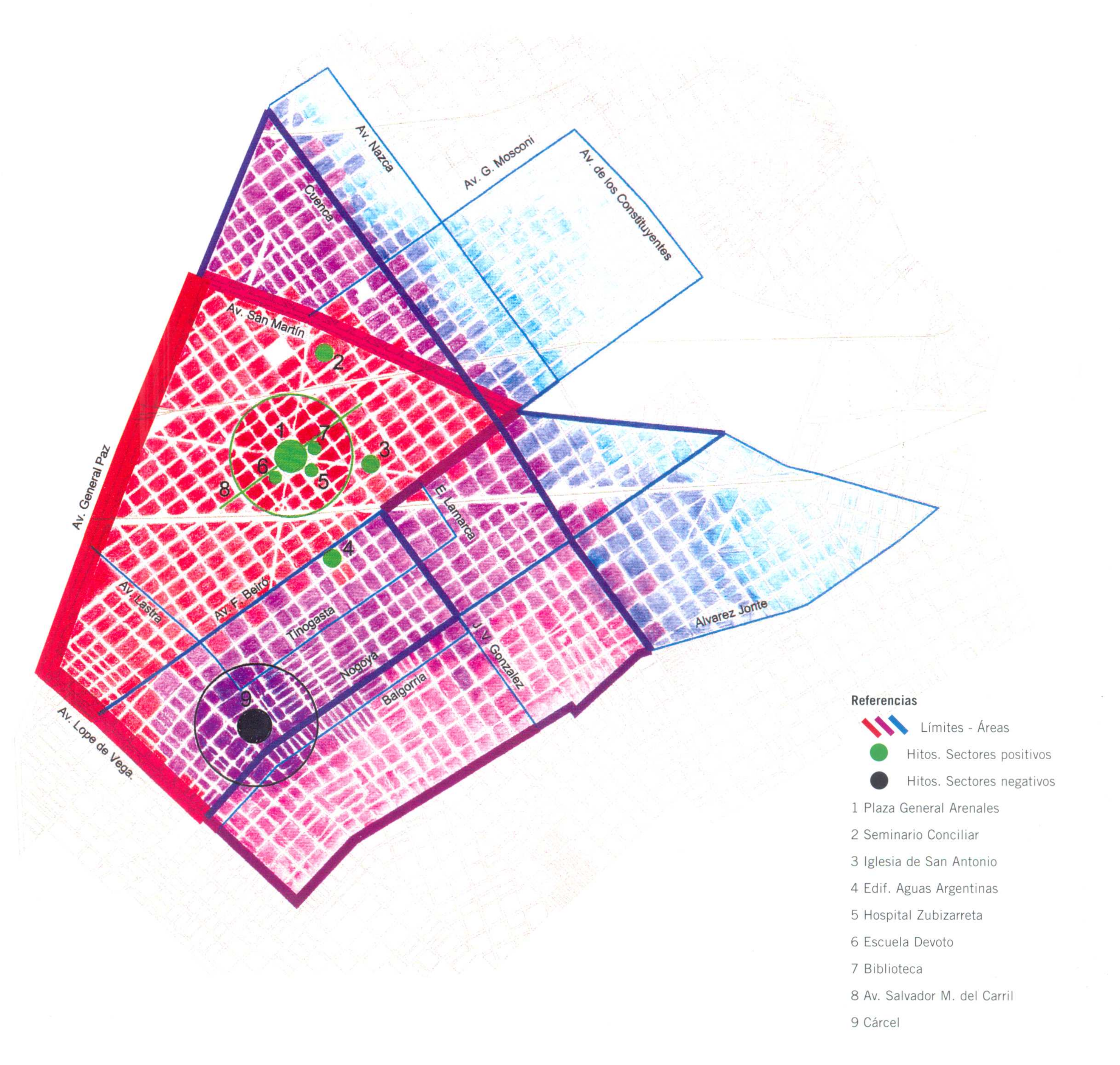
Ser un barrio "auténtico" se manifiesta como "tranquilo y sin contaminación" respecto de la gran ciudad: "mis amigos de otros barrios me critican que Devoto está lejos del subte. Mejor, digo yo: menos gente". Y también Villa Devoto –en el imaginario– queda "separado de la pobreza y la miseria que hoy se vive en otros lados". ((

Mapa de la memoria barrial

Villa Devoto centro y oeste

Este mapa constituye la interpretación gráfica de la información construida por los vecinos. Incluye límites de áreas cuyo grosor responde a la frecuencia de nombramiento: área central (rojo), áreas intermedias (violeta), áreas de borde (azul).

Hitos positivos y negativos ordenados según la elección de los vecinos.


Av. Nazca
Av. G. Mosconi
Av. de los Constituyentes
Cuenca
Av. San Martín
Av. General Paz
E. Lamarca
Av. Lastra
Av. F. Beiró
Tinogasta
Nogoya
Baigorria
J. V. Gonzalez
Alvarez Jonte
Av. Lope de Vega.
1
2
3
4
5
6
7
8
9
Referencias
Límites - Áreas
Hitos. Sectores positivos
Hitos. Sectores negativos
1 Plaza General Arenales
2 Seminario Conciliar
3 Iglesia de San Antonio
4 Edif. Aguas Argentinas
5 Hospital Zubizarreta
6 Escuela Devoto
7 Biblioteca
8 Av. Salvador M. del Carril
9 Cárcel



CONGRESO INTERNACIONAL DEL HABITAR

Del cuerpo al objeto y al espacio

El diseño de indumentaria como sistema de transformación

Arq. Andrea Saltzman [*]

El hombre habita a lo largo de su vida toda una secuencia de espacios, del útero materno al cosmos.

El término habitar se refiere al verbo, la acción que plantea la relación entre aquel que habita y el contexto. Se refiere al hombre como cuerpo presente en un espacio-tiempo-lugar.

El hábito es el primer espacio del habitar, que media entre el cuerpo y el contexto. Lo contiene, condicionando su postura, sus sensaciones y su movimiento, estableciendo una nueva vinculación con el mundo exterior.

El cuerpo resulta ser el interior de la vestimenta, mientras que esta es el exterior que lo cubre planteando de este modo una relación de interioridad y exterioridad, de espacio privado y público.

Cada cultura establece dicha vinculación espacial a partir de los parámetros establecidos por ella, determinando el modo de cubrir y descubrir el cuerpo (insinuando, acentuando u ocultando sus formas), la posibilidad de movimiento, hasta el tiempo y el modo para entrar y salir de la ropa. Creando una nueva piel que, a la vez que lo califica, lo habilita a adaptarse a diferentes condiciones del contexto.

Es a través de ese cuerpo cubierto que se puede hacer una lectura sobre los valores de una sociedad: su concepción sobre la sexualidad, el erotismo, el pudor, las jerarquías los roles, los grupos de pertenencia, etc., de los individuos que la componen hasta el punto de desnudar el modelo de sociedad.

Este "cuerpo diseñado", en su interacción con el vestido, configura un sistema de significación, constituye un lenguaje articulado con códigos y convenciones, muchos de los cuales son sólidos e intocables, defendidos por sistemas de sanciones capaces de inducir a los usuarios a "hablar de forma gramaticalmente correcta" el lenguaje del vestido



[*] Prof. titular interina
Diseño de Indumentaria
Diseño de Indumentaria y Textil
FADU/UBA

bajo pena de verse condenados por la comunidad (Umberto Eco).

Pero a diferencia del lenguaje verbal, este lenguaje constituye un sistema dinámico con códigos que mutan en la medida en que se transforma la sociedad.

La significación de este lenguaje se posibilita a través de la interacción de tres sistemas: el del cuerpo soporte, con todas sus modalidades expresivas; el de los elementos vestimentarios, y el del contexto (espacio, tiempo, lugar).

El cambio en alguno de los elementos que componen estos sistemas deviene en un cambio global en el sentido de la significación del vestido.

La vestimenta esta constituida por una serie de elementos tipológicos que se articulan entre sí a partir del cuerpo del usuario. Estos elementos, de carácter histórico, sufren cambios a lo largo del tiempo, tanto en sí mismos como en el modo de articularse con el cuerpo, o en su relación con el contexto.

De hecho, muchas tipologías masculinas fueron asimiladas como femeninas, al adoptar la mujer un rol más activo en la sociedad, o sea, lo que se consideraba como una actitud de carácter masculino. Del mismo modo, las tipologías deportivas influyeron en la vestimenta de uso diario por la tendencia a una vida más dinámica durante todo el siglo XX.

Así mismo, la ropa se ha ido sintetizando, y tipologías que antes eran interiores se exponen a la superficie, reduciendo el espacio de vinculación con el exterior.

Muchos diseñadores trabajan en la creación de una nueva sintaxis alterando las funciones de la vestimenta, su vinculación con el cuerpo, recreándolas a través de la reorganización de los órdenes establecidos por ellas, tales como: estructural-ornamental, interior-exterior, etcétera.

Podríamos decir que las tipologías se han ido modificando en el tiempo como un sistema de adaptación a las nuevas condiciones de contexto. Resignificándose, al tiempo que se modifican sus códigos y la sociedad.

Pero estos cambios que se producen de manera constante en los aspectos superficiales: las calidades del textil, la textura, el color, la ornamentación, los largos modulares, etc., abarcan períodos mas prolongados cuando involucran una transformación en el concepto de silueta, o sea, en el espacio entre el cuerpo y el vestido. Esto se debe al carácter radical que plantea el alterar la concepción del "cuerpo social".

Si bien estas tipologías posibilitan un replanteo del sistema vestimentario, también estructuran un modo de concebir la vestimenta, condicionando el desarrollo del diseño.

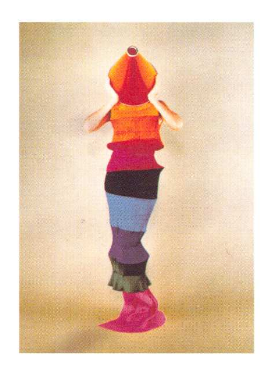
A principios de siglo (1910), el diseñador Paul Poiret revolucionó la historia del vestido eliminando el *corset* y proponiendo una nueva silueta que, al descomprimir el cuerpo, insinúa sus formas sueltas, dibujando su contorno bajo la caída y el peso del textil.

Paralelamente, Fortuny, artista plástico, inventor y diseñador textil, planteó un concepto mucho más revolucionario desde el replanteo de los elementos básicos de la vestimenta: la interacción del cuerpo y la tela. Proyectó un vestido adaptable a distintos cuerpos a través de conferirle al textil una nueva cualidad que posibilitaba dicha adaptación. Mediante una técnica de drapeado de la seda natural, que él mismo producía, e incluso la maquinaria para llevarla a cabo, posibilitó la proximidad del plano textil al cuerpo de manera flexible a través de una condición de rebote que desarrolla en el material.

Siendo el vestido un objeto textil, una estructura laminar con características de maleabilidad que conforma el volumen vestimentario por la articulación de planos en torno del cuerpo, el espacio interno, vacío del vestido, es el que plantea el límite de la capacidad para contener al cuerpo. Relación que se vuelve más estricta en la era industrial en la cual, con las medidas estándar, pareciera que el usuario debiera modificarse para lograr entrar en la ropa.

Fortuny se anticipó a este problema, flexibilizando el sistema mediante un mecanismo de movimiento en el textil que libera el espacio interno, diseñando un vestido transformable en función del cuerpo soporte, para conformarse en torno de este. Este vestido fue patentado como un invento con el nombre de "Delphos".

El diseñador Issey Miyake continúa esta lí-



1



2



3

nea de pensamiento, investigando en la configuración del diseño desde el desarrollo de nuevas cualidades textiles.
Por medio de plegados, drapeados, plisados y torsiones, plantea un movimiento en la tela que libera la adaptación del vestido al cuerpo, proponiendo verdaderas esculturas textiles ultralivianas articuladas con el cuerpo, liberando sus movimientos.
Este camino habilita a pensar en un diseño mutable, transformable en el espacio a partir del movimiento del cuerpo. El vestido, entonces, no solo se concibe para posibilitar los movimientos del usuario, sino como generador de diseños dinámicos a partir del cuerpo soporte, motor de dicha transformación.
A partir del año 1992 comenzamos a investigar con los alumnos del segundo año del taller de diseño el desarrollo de "diseños dinámicos articulados con el movimiento del cuerpo".
Partiendo de la danza, analizamos las características del movimiento en el espacio: sus calidades, el concepto de energía, tiempo, acentos, formas, etcétera.
Conjuntamente con la investigación de diferentes fuentes de movimiento, orgánicas y/o mecánicas: la ameba, las alas, los fluidos, el acordeón, el abanico, el resorte, etc., para luego trasladar ese accionar al textil y conjugarlo con el movimiento del cuerpo.
El proyecto se llevó a cabo para un vestuario de danza moderna, trasladando y adaptando posteriormente los resultados al desarrollo de una vestimenta de uso diario.

ES A TRAVÉS DE ESE CUERPO CUBIERTO QUE SE PUEDE HACER UNA LECTURA SOBRE LOS VALORES DE UNA SOCIEDAD.

Este trabajo resulta una fuente inagotable de configuraciones morfológicas impensables previamente, promoviendo la indagación de nuevas vinculaciones espaciales.
Como ya mencionamos, la ropa no es autoportante, no tiene estructura propia; el cuerpo es su soporte. El vestido cumple su función de vestir en torno del cuerpo, pero fuera de este plantea nuevas posibilidades funcionales y morfológicas. Es así como puede comprimirse para convertirse en un nuevo objeto y expandirse en el espacio llegando a conformar un hábitat, o plantear incluso situaciones intermedias de vinculación entre distintos cuerpos.
Con los alumnos del último año de la carrera venimos desarrollando este concepto a través de diferentes propuestas, desde la transformación del vestido en accesorio, planteando la relación entre lo vestido y lo portado. El movimiento del textil, que en el caso del "ejercicio del movimiento" permitía la transformación del diseño en el espacio, es el que posibilita ahora la memoria del recorrido para la transformación del vestido en accesorio.
También exploramos el límite del propio cuerpo, planteando vinculaciones desde el desarrollo de vestimenta-juego, incluyendo al cuerpo del compañero, o relaciones tan cotidianas como la del cuerpo de la madre y del recién nacido.
Esta concepción del diseño abre un espacio de reflexión en la vinculación del cuerpo al objeto y al espacio, involucrando las diferentes áreas del habitar.
El ejemplo de la artista plástica inglesa Lucy Orta, radicada en París, es ilustrativo de esta idea. Su propuesta plantea la relación entre cuerpo, vestido y arquitectura.
Orta usa ropa y objetos textiles como modo de explorar el propio cuerpo, trabajándolos como una segunda piel. Su enfoque plantea



4

los problemas de identidad, cuerpo y hogar. Construye "ropa-arquitectura" o "vestimenta-hábitat" como refugios transformables que se ensamblan configurando una arquitectura modular. Desarrolla la ropa como una extensión del cuerpo. La unión de las partes de la vestimenta para la construcción de un refugio colectivo tiene un sentido simbólico, donde cada individuo le da vida al otro y recibe vida del otro.

Este modo de concebir el diseño plantea secuencias espaciales posibles de asociar a través del cuerpo, como vinculador de espacios sucesivos. Posibilita una apertura en el límite del proyecto, promoviendo una mirada integradora entre las distintas disciplinas del diseño.

El hombre es el que le da vida al espacio, al objeto, a la vestimenta, finalmente, el que le da sentido a esta aventura del diseño. ct

1. Diseño: Issey Miyake.

2. Diseño: Alonso Castaldi.

3 y 4. Diseño: Lucy Orta.

En esta ciudad

EN ESTA CIUDAD ACELERADA, CARGADA DE FORMAS Y PALABRAS VACIADAS DE SENTIDO, QUISIMOS TOMARNOS UN TIEMPO PARA ENRIQUECER NUESTRA CAPACIDAD DE OÍR LO QUE CUENTAN LAS IMÁGENES Y VER LO QUE DICEN LAS PALABRAS, MIENTRAS NOS EMOCIONAMOS Y DISFRUTAMOS.

PARA ELLO LE PEDIMOS A SIETE ESCRITORES QUE ELIJAN UNA FOTO DE UNA CARPETA DE OBRAS DE FOTÓGRAFOS QUE SELECCIONAMOS Y ESCRIBAN UN TEXTO EN RELACIÓN CON ELLA.



Texto: Abelardo Castillo / Fotografía: Esteban Pastorino

Y la contemplación de Buenos Aires solo es posible de noche. Como cualquier gran capital del mundo, durante el día es una vasta cámara de gas en la que millones de seres tratan de sobrevivir sin importarles mucho de qué modo. Pero, por fin, a pesar de las vidrieras, a pesar de los tubos fluorescentes, a pesar de toda esa estrategia de la luz que los hombres han inventado para ahuyentarse a sí mismos, por fin hay una hora incomparable en que ya es de noche en Buenos Aires.

Buenos Aires, de noche, es azul. Se purifica. Hasta la humedad de sus empedrados se vuelve mágica, hasta la neblina brilla. Solo de noche Buenos Aires tiene estatuas y arboledas, campanarios y zaguanes. Es de noche cuando uno descubre los pasajes y las cortadas, la repentina majestad de una casa por la que pasamos mil veces de día, pero que, como un secreto para nosotros solos, se nos revela para siempre una madrugada. Como si se nos hubiera concedido dormir despiertos y soñáramos una ciudad fantástica que, implacablemente, borrará el alba.

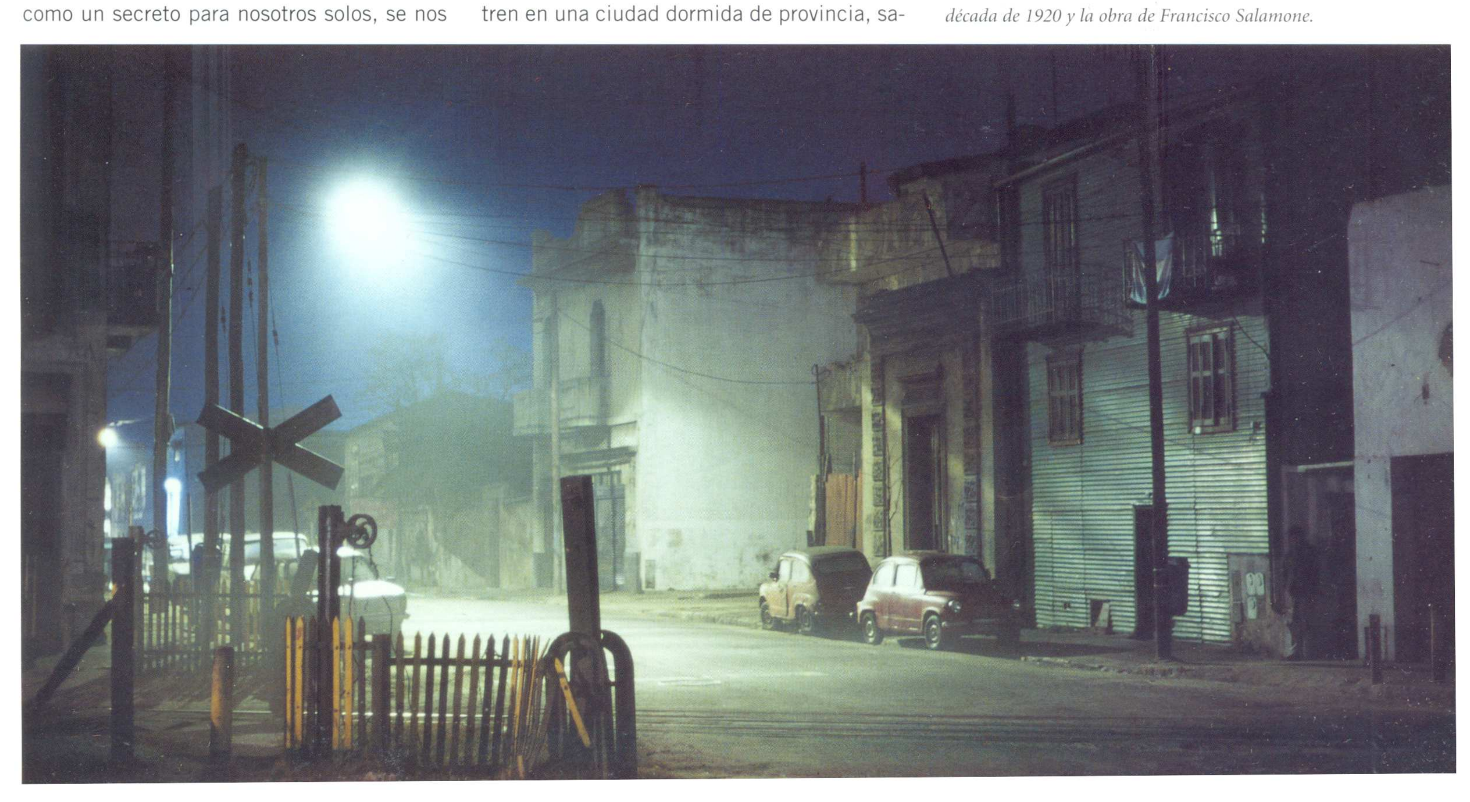
Porque solo de noche el porteño se anima a levantar la mirada (buscando vaya a saber qué, o a Quién) y da con el misterio de las ventanas, descubre la aguja de una cúpula magnificada hasta el vértigo por la Luna, y se da cuenta de que el cielo todavía se comba sobre los hombres. Porque de noche recobramos el estupor del cielo de Buenos Aires y sabemos que es más inmenso que la ciudad: de noche, Buenos Aires se restituye a su olvidado origen de ciudad de río, que, bajo un cielo de río, se abre hacia el mar.

Lástima que ya no haya tranvías. El que oyó el traqueteo de un tranvía en la noche de Buenos Aires, como el que oyó el paso de un tren en una ciudad dormida de provincia, sabe lo bella que puede ser la tristeza. Menos mal que todavía, caminando por el puerto, nos queda la sirena de los barcos.

Menos mal, sobre todo, que si algún día desaparecen los barcos, el dios de Buenos Aires le seguirá dando manija al redondo mundo y nadie podrá impedir que llegue esa hora sagrada en que la ciudad, como una mujer que duerme, se deja ver tal como es y se entrega a sus sueños inocentes o a sus atroces pesadillas.

***Abelardo Castillo** nació en San Pedro, Buenos Aires. Es dramaturgo, novelista y cuentista. Publicó* Crónica de un iniciado, El que tiene sed, El Evangelio según Van Hutten *(novelas),* Las otras puertas *y* Cuentos crueles, *(entre otros libros de cuentos).*

***Esteban Pastorino** nació en Buenos Aires en 1972. Investiga la arquitectura monumental, en especial de la década de 1920 y la obra de Francisco Salamone.*



Texto: Gustavo Nielsen
Fotografía: Ignacio Iasparra

Eran más de las doce de la noche y el pueblo parecía deshabitado. Una extraña luz, como de *freezer*, dibujaba manos en las paredes. Giré el taxi en la primer esquina. A mitad de la calle apareció la nena. La vi cruzar fanáticamente delante del auto; hubo frenos y un golpe. El pasajero, que había insistido en sentarse en el asiento del acompañante, se quebró, apretado contra la guantera. Zapatito en el aire.

Cerré los ojos espantado y, al abrirlos, estábamos otra vez doblando, un minuto antes. La nena había cruzado y seguía su camino, a salvo, como si el tiempo se hubiera desleído. Las sombras ocupaban sus lugares exactos. El pasajero, sofocado, transpirando, con la mirada roja de las instantáneas, al ver mi cara de desconcierto, pronunció la segunda frase del día (la primera había sido la indicación del inhóspito lugar al que íbamos):

—Fui yo –dijo–. No soy de este planeta.



Gustavo Nielsen nació en Buenos Aires, 1962. Es arquitecto. Publicó Playa quemada, La flor azteca *y* El amor enfermo.

Ignacio Iasparra nació en 25 de Mayo, Buenos Aires, 1973. Su obra investiga la construcción del imaginario de los pueblos del interior del país.



Texto: Sylvia Iparraguirre / Fotografía: Fabiana Barreda

Y bajo la ciudad real, la otra, la que pocos conocen en soledad. El laberinto de la ciudad subterránea, en su eterna noche; el vértigo de los túneles tachonados de neón y las figuras en el espejo acelerado de los vidrios vibrantes. Caras afantasmadas en ventanillas nocturnas, la cercanía de los cuerpos anónimos. La mirada huidiza. El hablar solo. El hacinamiento de las horas y el vaciamiento de las horas. El estrépito del último tren borra las señales, se fueron las bromas, los insultos, la risa, y se abre el hueco de los avisos para nadie, los compre en o adquiéralo ya. Medias, relojes, pantallas, zapatos, cremas y desodorantes fagocitados por la soledad. El estremecerse del vagón, como detonaciones de lejanos fusiles, en el conductor del vacío en la cabeza, y la luz al final de la curva en vertiginosa carrera para nadie. Sonidos, chirridos, los hierros en su fragorosa fiesta solitaria, bajo la tierra. Último tren.

Las marquesinas se apagaron una a una, los escaparates de relojes, cortaplumas y lapiceras; se enmarcan cuadros, se arreglan pipas, sellos de goma, los asientos de "se lustra", el chico dormido sobre el cartón, las rejas de las taquillas, el bronce o el níquel polvorientos, quedan olvidados. Una a una, uno a uno, se van apagando. Molinetes ciegos y mudos. Las persinas bajan, los enrejados crujen, los candados se cierran, los pasos se van. Los apurados de la tarde, los innominados, ya pasaron y ahora miran la pantalla acuosa del televisor. Manos que cierran de un golpe las enrejadas puertas corredizas, las que permiten o impiden la salida. Alguien quedó, allí abajo, en un escalón. Otra vida innominada, enterrada en un mundo perdido en la oscuridad. El vagón brillante corre su fiesta secreta; las agarraderas bailan para nadie una apremiada, alocada, danza final. Sólo una mano, desde abajo, sola, izquierda, mutante, se aferra a la precaria seguridad del parante. Destino ignorado, negro como los túneles, confundido en el vacío del último tren.

Sylvia Iparraguirre nació en Junín, Buenos Aires. Es escritora y ensayista. Publicó En el invierno de las ciudades *y* Probables lluvias por la noche *(cuentos),* El parque *y* La tierra del fuego *(novelas).*

Fabiana Barreda nació en Buenos Aires en 1967. Es artista y desarolla una investigación antropológica sobre el hábitat urbano.

Texto: Ana María Shua
Fotografía: Ignacio Iasparra

Ma Liang fue un legendario pintor chino cuya imitación del mundo era tan perfecta que podía transformarse en realidad con la pincelada final. Un emperador le exigió que pintara el océano y en él se ahogó con toda su corte. Para superar el arte de Ma Liang, Occidente inventó la fotografía y después el cine, donde sobreviven los muertos repitiendo una y otra vez los mismos actos, como en cualquier otro infierno.

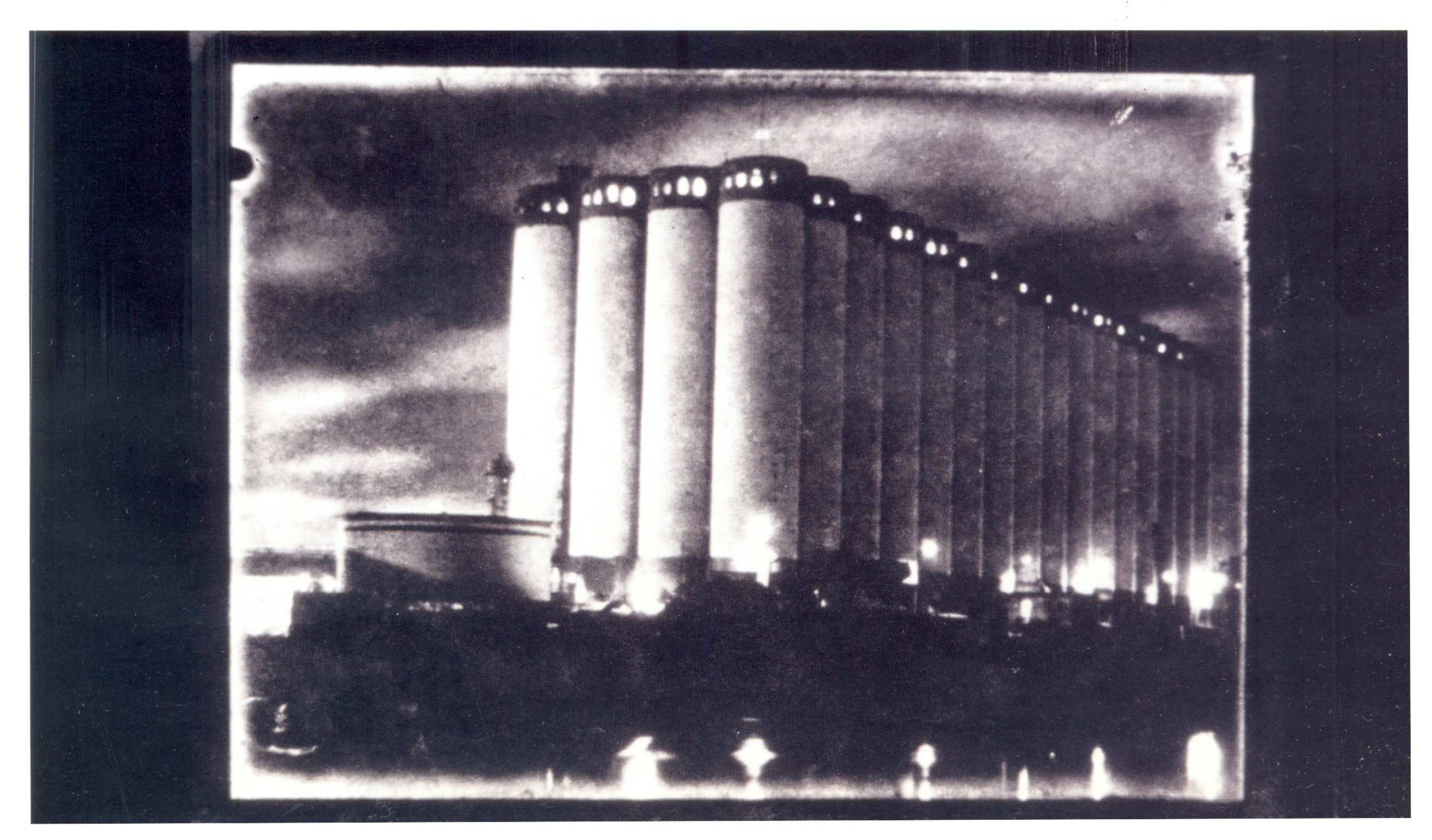
Ana María Shua nació en Buenos Aires en 1951. Es profesora de Letras. Ha publicado Soy paciente, Los amores de Laurita, El libro de los recuerdos, La muerte como efecto secundario, La sueñera, Casa de geishas, Botánica del caos *y varios títulos infantiles.*



Texto: Carlos Chernov / Fotografía: Esteban Pastorino

Buenos Aires no es Buenos Aires; es Paris, New York, Madrid. Una capital del imperio perdida en Latinoamérica. Nada de casas de barro, paja y caña brava, ni balcones churriguerescos de madera tallada, ni iglesias erigidas sobre las piedras de los templos incaicos. Extraña atracción por la falta de identidad; el ser de Buenos Aires es no ser. Sin embargo, no ser no implica no existir. Obviamente, Buenos Aires no es una fachada de cartón pintado, al contrario, se manifiesta en todo momento con su peso terrible. Curiosamente, lo distintivo de la ciudad se observa en lo que expulsa hacia los bordes. Por algo será que dicen que Buenos Aires creció dándole la espalda al río. Tal vez, el estilo de Buenos Aires se encuentre en sus edificios faltos de estilo, sus construcciones funcionales; por ejemplo, los silos elevadores de granos o la usina del puerto (esa fábrica de luz). No se trata de rascacielos neoyorkinos en Plaza San Martín, ni de palacetes parisinos con techos de pizarra negra, ni de la Avenida de Mayo imitando a La Gran Vía madrileña. Sólo edificios utilitarios, para que la materia prima se traslade desde los trenes hasta los barcos. Estaciones del conducto que une el granero del mundo con los estómagos del mundo. Buenos Aires es un puerto, una puerta hacia otras ciudades portuarias. Un lugar de tránsito. Los silos elevadores de granos tienen forma de columnas pero, a diferencia de las griegas o romanas, estas son columnas huecas.

Carlos Chernov nació en Buenos Aires en 1953. Es médico psiquiatra y psicoanalista. Publicó Amores brutales, Anatomía humana *y* La conspiración china.



Texto: Damián Tabarovsky / Fotografía: Fabiana Barreda

De todos los superhéroes, mi favorito es Supermercado y su fiel amante, Mano Invisible. Tenían entre ellos una relación complementaria: Supermercado era toda potencia, pura cantidad. Mano invisible encarnaba la absoluta delicadeza, la sutileza en gran esplendor. Desde chiquito esa historia me fascina, casi tanto como la del Hijo de Sam. El Hijo de Sam es un asesino serial de mediados de los '70 que se dedicaba a matar chicas castañas en New York. Spike Lee hizo una película basada en su vida, pero es pésima: lo hace quedar mal. El Hijo de Sam no es malísimo, simplemente es un incomprendido. El amor es así... Yo conozco esa historia por mi abuela Clara, que vivía en Coney Island. Una vez mi abuela vino de paseo a Buenos Aires y tenía un ejemplar del *Daily News*, con la foto de una de las chicas en tapa: todo olía a cachos, sexo, sangre, vida.

Entre ellos, entre Supermercado y Mano Invisible, el amor también era medio raro. Mano Invisible hacía más de una cosa chanchita. A veces le hacía el pajarito, otras la damisela, en fin, no es necesario entrar en detalles. Lo único importante es el amor que se tenían. Pero –¡ah el destino!– la vida los arrojó al costado del camino: Supermercado terminó en una canción de Fito Páez, y Mano Invisible terminó violada por un ministro peronista. Eso no es amor. No señores, eso no es amor. El amor es otra cosa, el amor vence, es más fuerte, es una sagrada presencia.

Ahora que me acuerdo, también me gusta el Che Guevara. Pero sus historias son tan pero tan chanchas, que ni me animo a contarlas... Bueno, ok, cuento solo el principio de una: ¿Nunca se pusieron a pensar quién era realmente el Hijo de Sam?

Damián Tabarovsky *nació en Buenos Aires en 1967. Es sociólogo. Publicó las novelas* Fotos movidas, Coney Island, Bingo *y* Kafka de vacaciones.



Texto: María Fasce
Fotografía: Esteban Pastorino

Los *sandwichs* duraban hasta la autopista, donde empezaba la ruta. Viajábamos de noche para evitar el calor. Todos se dormían apenas pasaban los primeros mojones, menos papá y yo. Yo iba atrás de papá; le hacía masajes en la nuca y le hablaba para que no se durmiera; él me señalaba las publicidades, los carteles indicadores y las señales de tránsito: se veían desde lejos pero había que leerlos rápido antes de que se estrellaran contra el vidrio. La ruta parecía mojada y el ruido de las ruedas sobre el asfalto me arañaba la garganta. En la ruta había buenos y malos. Los malos encandilaban con las luces y se pasaban de mano ignorando la línea blanca. Esa era otra división: los que íbamos y los que venían. Manejar en la ruta era más fácil que manejar en la ciudad –decía papá, y sin embargo, un descuido era la muerte–. Cantantes de tango desafinados, radionovelas gauchescas: papá movía la perilla como si sacudiera un panal de abejas y sintonizaba un cura o un comentarista de fútbol. En los carteles verdes disminuían los kilómetros y los nombres de algunas ciudades eran reemplazados por otros. Rozábamos pueblos en los que nunca entramos, pequeñas islas iluminadas al costado de la ruta. Al final estaba el mar. La ruta no se parecía a la vida; era como aprender la vida. Y la vida estaba hecha para los que sabían manejar. Yo sigo viajando en el asiento de atrás de los autos. Cambian los conductores; a veces me piden que les hable para no dormirse. Me he olvidado todas las señales de tránsito.



María Fasce nació en Buenos Aires en 1969. Es licenciada en Letras. Publicó El oficio de mentir *y* La felicidad de las mujeres.

SERES URBANOS

UN INFORME EN IMÁGENES

diseño y textos cátedra longinotti / carrera de diseño gráfico • fotografías gerardo van waalwyk / cátedra longinotti

Para algunos, solo lo inmutable es digno del registro y la memoria. Desde este punto de vista, la ciudad no es sus habitantes, ni su meteorología, ni sus comidas, ni sus olores. Tampoco ese suceso que duró unas pocas horas y que modificó vidas, sino una ficción escenográfica, un artilugio de turista modelo, que habilita lo bonito y preconiza que solo lo elegante –lo inmaculado– es digno de atención y consideración. Seres urbanos, biología de la ciudad, de cada ciudad, de esta ciudad.



Sólidos, virtuales, móviles, mutantes, los seres urbanos imponen una convivencia fortuita y definitiva.



MODELO
RUINA
JAULA
ATAQUE
Las palabras y las cosas. En la ciudad, el mundo de los nombres no coincide con el mundo de las cosa
AFICHE
PANTALLA
DELIVERY
PYME
Casi siempre, la página de los nombres escribe sobre la forma más curiosa de lo inesperado: la del opuest
BORDE
ACUARIO
MARKETING
SHOPPING
Buenos Aire
MASCOTA
OFERTELAS
OFERTELAS
ESTRENO



SALDO
RED
MURALLA
IMPERIO
Son dos universos superpuestos en los que a veces, solo a veces, la palabra da cuenta de la cosa.
BOSQUE
CORTEZA
BACTERIA
SPA
MARCA
FAST FOOD
EMPLEO
una ciudad que se dice y se desdice en cada corteza gráfica: muta, deshoja, cambia de piel.
JINETE
MANADA
GUERRERO
CENTRO



TIERRA

Seres gráficos, las palabras andan sueltas por lo urbano, fragmentos de un todo que no obedece

sino a leyes de lo singular, a la ética local de lo inmediato y su lógica terrenal, fascinante y bastarda.



1

Por encima de todo, el cielo urbano tiene varios pisos: el de los **viajes**,

CIELO

2

el de los **mensajes**, el de las devociones portátiles y el otro,



3

póstumo y sempiterno, en la región del **monumento**.



4

La ciudad es el texto de textos, es el libro y es el diccionario para entender ese libro. • Cobija todos los errores y las impugnaciones de esos errores. • Es real pero solo por lo que tiene de imaginaria. •

El ser urbano se dice de muchas maneras; quizás esas maneras sean una forma de lo infinito.

Autoridades de la FADU

Decano
Arq. Berardo Dujovne

Vicedecano
Arq. Reinaldo Leiro Alonso

Secretaría General
Secretario
Arq. Víctor Bossero

Secretaría Académica
Secretario
Arq. Jorge Iribarne

Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil
Secretario
Arq. Carlos Méndez Mosquera

Secretaría Operativa
Secretario
Arq. Rodolfo Macera

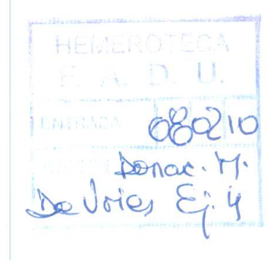
Secretaría de Investigación en Ciencia y Técnica
Secretario
Arq. Roberto Doberti

Secretaría Posgrado y Relaciones Institucionales
Secretario
Arq. Eduardo Bekinschtein

Consejo Directivo
Claustro de Profesores
TITULARES
Arq. González Ruiz, Guillermo
Arq. Linder, Mario
Arq. Leiro Alonso, Reinaldo
Arq. Terzoni, Carlos
Arq. Lebrero, Carlos
Arq. Petrina, Alberto
Arq. Gaite, Arnoldo
Arq. Salama, Hugo
SUPLENTES
Arq. Sorin, Jaime
Arq. Valentino, Julio
Arq. Yantorno, Alfredo
Arq. Nottoli, Hernán
Arq. Wainhaus, Horacio
Arq. Moscato, Jorge
Arq. Evans, John Martin
Arq. Berdichevsky, Carlos

Claustro de Graduados
TITULARES
Arq. Araujo, Hernán
Arq. Blanco, Silvia
Arq. Diez, Gloria
Arq. Rosano, Emma
SUPLENTES
Arq. Miguens, José Ignacio
Arq. Conde, Ricardo
Arq. Fernández, Analía
Arq. Rossi, Pablo

Claustro de Estudiantes
TITULARES
Pimentel, Diego
Menta, Diego
Galleta, Walter
Giono, Lucas
SUPLENTES
Ceriani, Patricia
Huitrañan, Mariela
Castiglione, Rosana
Mattarozzo, Euhen



DATOS PERSONALES

APELLIDO Y NOMBRE [S]

DOMICILIO

CÓDIGO POSTAL PROVINCIA

CIUDAD

PAÍS

TEL. FAX

E-MAIL

PROFESIÓN

FECHA DE NACIMIENTO

DESEO REGALARLE ESTA SUSCRIPCION A

APELLIDO Y NOMBRE [S]

DOMICILIO

CÓDIGO POSTAL PROVINCIA

CIUDAD

PAÍS

TEL. FAX

E-MAIL

PROFESIÓN

FECHA DE NACIMIENTO

Quiero que en el envío figure quien regala la suscripción SI ☐ NO ☐

CON TARJETA DE CREDITO (NUMERO A NUMERO)

Autorizo el débito automático de mi tarjeta de crédito de U$S 19 por cada edición de la revista incluído el envío postal. Dejo establecido que en cualquier momento podré anularla por escrito, sin costo alguno.

DOC. DE IDENTIDAD, TIPO Y NÚMERO

NÚMERO DE TARJETA

VENCIMIENTO [MES, AÑO]

FIRMA DEL SOCIO

EN ARGENTINA

- AMERICAN EXPRESS ☐
- ARGENCARD ☐
- CABAL ☐
- CARTA FRANCA ☐
- CREDENCIAL ☐
- DINERS ☐
- MASTERCARD ☐
- VISA ☐

RESTO DEL MUNDO

- VISA INTERNACIONAL ☐
- AMERICAN EXPRESS ☐

CON CHEQUE O GIRO POSTAL (Por 6 números)

BANCO

NÚMERO

[A NOMBRE DE DONN SA - NO A LA ORDEN]

U$S 96 ☐ ARGENTINA, CHILE, BRASIL, BOLIVIA, PARAGUAY, URUGUAY
U$S 140 ☐ RESTO CONTINENTE AMERICANO
U$S 188 ☐ EUROPA, ASIA, AFRICA y OCEANÍA

COMPLETE Y ENVIE ESTE CUPON A :

DONN S.A. Cortejarena 1862 C1281AAB
Buenos Aires, Argentina.
Tel.: 54 (11) 4301-4985, Fax: 54 (11) 4303-3142
suscripciones@summamas.com




CON ÍNDICE WEB INTER
TU CURRICULUM EN CD
FOTOS + VIDEO + TEXTOS
EDICION DE FOTOS
CON MÚSICA + TEXTOS + EFECTOS
LLEVATE
MEDIAPOL

MUEBLES Y TABIQUES PARA OFICINAS

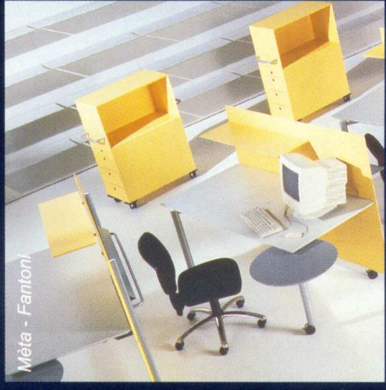
PIVOT

ALGUNOS IMPORTANTES USUARIOS DE NUESTROS PRODUCTOS: ACONCAGUA CIA. DE SEGUROS/ ACINDAR/
AEROLINEAS ARGENTINAS/ AGUILA SAINT/ AGROCOM/ ANTICIPAR AFJP/ AIR FRANCE/ RENAULT/ ALTO PALERMO
SHOPPING/ ALUAR/ ALUMBRERA/ ALVEAR PALACE HOTEL/ APLICATION SOFTWARE/ ARCOR/ ARGENCARD/ ARTHUR
ANDERSEN-PISTRELLI DIAZ/ ASTRA/ AUS TRAL/ AUTOLATINA-FORD/ AYER VAZQUEZ/
BIBLIOTECA NACIONAL/ BOCA JRS/ BOL BR GAS/ BUNGE Y BORN/ CADBURY/ CAMARA
ARGENTINA DE FARMACIAS/ CARGILL/ CA SEGUROS DEL INTERIOR/ CCPI/ CENTRAL
COSTANERA/ CEPA/ CERVECERIA SANTA FE/ USTIBLES/ CIA. NAVIERA PEREZ CONPANC/
CIA. SUDAMERICANA DE SEGUROS/ CIBA GEIGY/ CIRCULO OFICIALES DEL MAR/ CITIZEN-COMERCIAL MONTRES/
CLUB MEDITERRANEE/ COCA-COLA/ CONSULADO DE ESPAÑA/ CONSULTATIO/ COLEGIO DE TODOS LOS SANTOS/
COMPAQ/ COOPERATIVA DE SEGUROS B. RIVADAVIA/ COPETRO/ CORPORACION PUERTO MADERO/ CORREO
ARGENTINO/ COT P/ DINERS CLUB/
DIVERSIFIELD/ DRO PELUSZ/ EDITORIAL
PLANETA/ EL CON -ODEON/ ENTIDAD
BINACIONAL YACIRE HMAN/ FIRMENICH/
FORMOSA ALIMENT FRIGORIFICO TRES
CRUCES/ FRIGORIF ETTE/ GOOD YEAR/
HAARMANN Y REIMI A/ ISENBECK/ ITAL
FRANCE/ JARDIN Z CKENHAIM/ KRAFT
SUCHARD/ LA BUE LEDESMA/ LEVER/
LITORAL GAS/ LOM AGUA/ MARATHON/
MASSALIN PARTICU COS/ MONSANTO/
NOBLEZA PICCARD ORGANIZACION
VERAZ/ ORMAS/ O AMAR/ PEÑAFLOR/
PEPSI- COLA/ PETR ALITAS/ RECKITT &
COLMAN/ REFINER S/ ROMAN/ SADE/
SANCOR CIA. DE S MENS/ SPARKLING/
STANDARD TRADIN M/ TELEFONICA DE
ARGENTINA/ TELE AN/ TOP AND BEST/
TOTAL AUSTRAL/ OLICA ARGENTINA/
UNILEVER/ UNION / YOUNG-RUBICAM/
BANCO CIUDAD DE ANCO DE GALICIA/
BANCO DE ITALIA/ DE TOKYO/ BANCO
FINANCIERO ARGE MUNDIAL/ BANCO
NACION/ BANCO N IBANK/ DEUTSCHE
BANK/ LLOYDS BA S AIRES/ CENTRO
NACIONAL PATAGO DEL SOL/ ELI LILY
INTERAMERICANA/ PITAL GENERAL DE
USHUAIA/ HOSPIT O/ LABORATORIO
FUNDACION CAMP RIOS ANDROMACO/
LABORATORIOS E OS JOHN WYETH
LABORATORIOS PA RIOS ROEMMERS/
SWISS MEDICAL/ C V IASCAV/ INIDEP/
MINISTERIO DE CUL ELLANEDA/ YMAD/
ALGUNOS IMPORT GUROS/ ACINDAR/
AEROLINEAS ARGE T/ ALTO PALERMO
SHOPPING/ ALUAR GENCARD/ ARTHUR
ANDERSEN-PISTRE / AYER VAZQUEZ/
BIBLIOTECA NACIO ADBURY/ CAMARA
ARGENTINA DE FAR / CCPI/ CENTRAL


M 92 - Movinord


Bath


Ronco - Franch


Mèta - Fantoni

COSTANERA/ CEPA/ CERVECERIA SANTA FE/ CIA. GENERAL DE COMBUSTIBLES/ CIA. NAVIERA PEREZ CONPANC/
CIA. SUDAMERICANA DE SEGUROS/ CIBA GEIGY/ CIRCULO OFICIALES DEL MAR/ CITIZEN-COMERCIAL MONTRES/
CLUB MEDITERRANEE/ COCA-COLA/ CONSULADO DE ESPAÑA/ CONSULTATIO/ COLEGIO DE TODOS LOS SANTOS/
COMPAQ/ COOPERATIVA DE SEGUROS B. RIVADAVIA/ COPETRO/ CORPORACION PUERTO MADERO/ CORREO
ARGENTINO/ COTO/ DEGREMOT ARGENTINA/ DEPFLE/ DIARIO CLARIN/ DIGNITAS AFJP/ DINERS CLUB/
DIVERSIFIELD/ DROGUERIA DEL SUR/ DUPERIAL/ EDESUR/ EDITORIAL ATLANTIDA/ EDITORIAL KAPELUSZ/ EDITORIAL
PLANETA/ EL CONDOR-LA ESTRELLA/ EMBAJADA DE BRASIL/ EMBAJADA DE VENEZUELA/ EMI-ODEON/ ENTIDAD
BINACIONAL YACIRETA/ ESCUELA GOETHE/ FARMANET/ FATE/ FERRERO ARGENTINA/ FINCA FLICHMAN/ FIRMENICH/
FORMOSA ALIMENTOS/ FOXBORO/ FRIGORIFICO BANCALARI/ FRIGORIFICO SAN JOGE-PATY/ FRIGORIFICO TRES
CRUCES/ FRIGORIFICO YAGUANE/ FUNDACION SAN MARTIN DE TOURS/ GENERAL MOTORS/ GILLETTE/ GOOD YEAR/

Cabello 3791/ PB B/1425 Buenos Aires/ tel: (5411) 4802-1605/ www.pivot.com.ar/ Argentina




FADU
Septiembre de 2000